

CINEMATOGRAPHE

Mensuel d'actualité cinématographique - n° 29 - juillet-août 1977 - prix : 8,00 F



Mass-media et nouveaux écrans
Robert Bresson sur « Le diable probablement »
Le cinéma de Roberto Rossellini
Entretien avec Carlos Saura

SOMMAIRE

Le prochain numéro de Cinématographe paraîtra le 1^{er} septembre.

Page 1

Editorial

Page 2

Dossier : Mass-media et nouveaux écrans

Le monde médiatisé par *Lucien Dahan*
Consommation de la réalité par *Claude Roulet*

La revanche de l'œil par *Philippe Carcassonne*

Corps journalistique par *Jacques Fieschi*
« Pas une image juste, juste une image »
par *Louis Audibert*

Page 19

Etude

Roberto Rossellini par *Louis Audibert*

Page 23

Entretiens

Carlos Saura par *Dominique Maillet*

Robert Bresson par *Jacques Fieschi*

Le diable probablement par *Mireille Latil*
Le Dantec et Pierre Juvet

Page 36

Les films

Vera Baxter par *Jean-Claude Bonnet*

Alice dans les villes, Jabberwocky, Le message, l'homme qui venait d'ailleurs, Le bus en folie, Le pont de Cassandra, Cannonball, Les fougères bleues, Aïda, Un flic sur le toit, Le diable dans la boîte, Madame Claude, par *Eve Bovier-Lapierre*, *Philippe Carcassonne*, *François Cuel*, *Emmanuel Decaux*, *Jean-Noël Keller*, *Philippe J. Maarek*, *Frédérique Moine*, *Claude Roulet*, *Bruno Villien*.

Page 41

Revoir

La blonde et moi par *Jean-Louis Lederlé*



Notre couverture : *Al Pacino dans The Godfather part II*

Page 43

Les livres

par *Emmanuel Decaux*, *Claude R.*
Bruno Villien

Page 45

One + One

par *Philippe J. Maarek*

Comité directeur : *Denis Offroy*, *Jacques Fieschi*, *Jean-Pierre Royer*.

Rédacteur en chef : *Jacques Fieschi*.

Adjoint à la rédaction : *Philippe Carcassonne*.

Comité de rédaction : *Louis Audibert*, *Charles Bechtold*, *Jean-Claude Bonnet*, *Lucien Dahan*, *Pierre Juvet*, *Dominique Maillet*, *Pierre Maraval*, *Denis Offroy*, *Claude Roulet*, *Mary Sorel*, *Bruno Villien*.

Avec la collaboration de : *Eve Bovier-Lapierre*, *François Cuel*, *Emmanuel Decaux*, *Jean-Noël Keller*, *Mireille Latil*, *Le Dantec*, *Jean-Louis Lederlé*, *Philippe J. Maarek*, *Frédérique Moine*.

Secrétariat : *Dominique Maillet*.

Mise en page et maquette : *Jean-Claude Maillet*.

Documentation : *Jean-Louis Lederlé*, *Dominique Maillet*.

Photos : *Nestor Almendros*, *Ciné-Bazár*, *Minotaure*, *Star-Films*, *Le Cinéma "Studio 28"*.

CINÉMATOGAPHE S.A.R.L. au capital de F 30 000, 15, rue Tiphaine, 75015 Paris. Tél. : 579.82.05 et 50.30.

Directeur de la publication : *Mary Sorel*.

N° de commission paritaire : 53 568.

Distribution : *S.A.E.M. Transports-Presse*.

Service des ventes (Réassortiments, messageries) : *Michel Iatca*, *SOC*, 24, bld Poissonnière, 75009 Paris, tél. 523.25.60.

Photocomposition : *Y. Graphic*, 90, rue de la Roquette, 75011 Paris, tél. 357.81.48.

Imprimé en Belgique. Imprimerie du Scorpion, Stroombeek, 1820, Belgique.

EDITORIAL

Il semble qu'un nouvel espace cinématographique ait trouvé son cadre, suscité par les diffusions incessantes que les mass-media font déferler sur notre société.

Le cinéma américain tend à représenter tous les media, et surtout celui qui le concurrence directement, dont il est le rival minoritaire : la Télévision. La fiction emprunte au fait-divers : témoin l'environnement audiovisuel qui cerne de toutes parts les desperados de **Dog day afternoon** ou **Sugarland Express**. Ailleurs elle s'abstrait dans un tour documentaire qui prétend innocemment véhiculer une information d'envergure historique : **Les hommes du président**, ou comment bascule un pouvoir. Duel de techniques : les bandes magnétiques de l'homme public qui a failli s'opposent aux téléspectateurs justiciers d'une nouvelle Amérique.

Le personnage, livré aux media (**Dog day afternoon**, **Rocky**), vit sa duplication et sa reproduction dans un infini technologique. La machine conquiert une existence propre, plastique et sonore, et fait régresser la psychologie des caractérisations anciennes. L'écran apparaît constamment dans l'écran, et le phénomène excède la seule description réaliste d'un milieu ; il dévoie la perception dans un écart qui se fait vertige, en ce qu'il n'implique ni commentaire ni point de vue...

Car ces représentations sont exemptes de réflexion critique. La dérision en participe, mais sans constituer jamais une leçon. Certes, **Network**, fable efficace et pesante, avec toutes les naïvetés inhérentes aux règles du jeu de massacre, témoigne encore d'une polémique humaniste. Mais **Nashville** incarne globalement et comme génériquement un mythe de civilisation. Nouveau regard dont Andy Warhol avait indiqué l'avant-garde. Nous sommes entrés, écrit Jean Baudrillard, dans une ère où triomphe « l'hyperréalisme de la simulation ». Les films récents témoignent d'une perception de l'objet où relief, perspective et profondeur, et cette vision anthropocentrique héritée de la tradition picturale, perdent leur privilège.

Aux antipodes de ces œuvres de grande diffusion (et dont le thème est cette diffusion même), le cinéma de Jean-Luc Godard refuse autant la fiction que la fallacieuse neutralité signifiante de documents empruntés à l'actualité. D'où les constants brouillages, l'électronique scripturale (« *Pas une image juste, juste une image* »), et la voix off, légendaire, d'un créateur qui ne signe son œuvre, en une dynamique de subversion interne, que pour effacer aussitôt le paraphe. Nom de l'auteur encore pourtant, parole d'homme seul, loin de l'anonymat grandissant d'une rumeur circulaire.

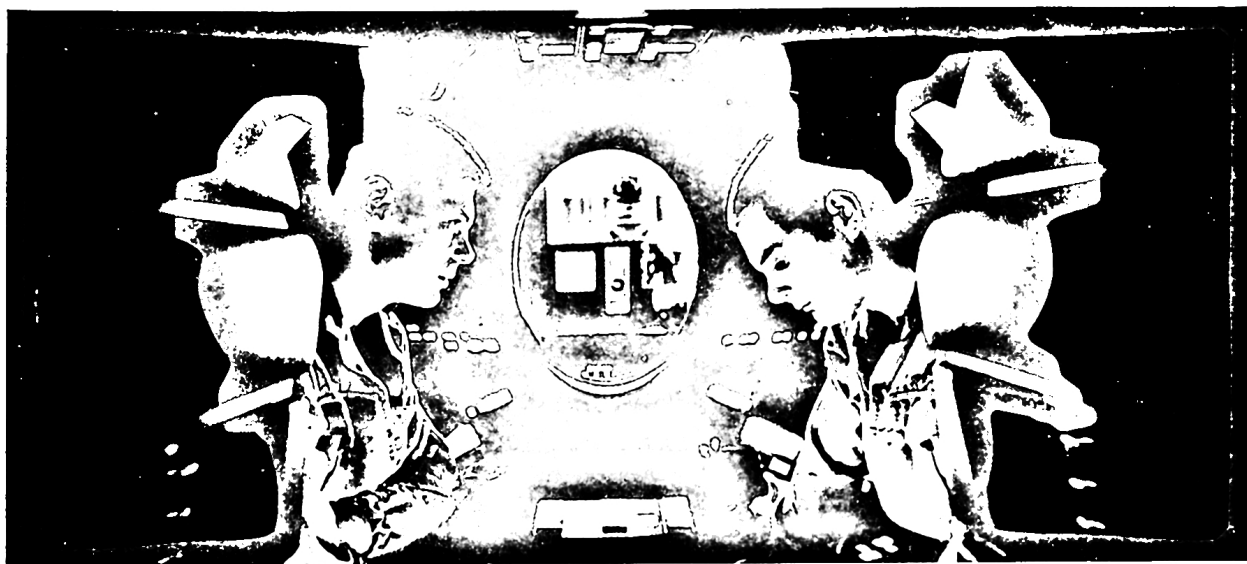
Jacques FIESCHI

LE MONDE MÉDIATISÉ

PAR LUCIEN DAHAN



Machines à enregistrer : Nashville



Métalangage : 2001 : l'odyssée de l'espace

La perception ne vient plus du seul sujet percevant, mais des instruments de représentation qu'il a lui-même façonnés et banalisés. Le monde est devenu un vaste plateau de tournage.

SCHÉMA MÉCANIQUE

La statue de la Liberté ne porte plus le flambeau de la victoire, mais un micro d'enregistrement, à moins que ce ne soit un projecteur (une caméra). Miss Liberty braque l'objectif sur vous et sur tout ce qui la regarde.

La perception, le monde, ne vient plus du seul sujet percevant mais des instruments de représentation qu'il a lui-même façonnés et banalisés. On ne peut plus y échapper. Le pli est bien pris. Et qu'importent tous ces vieux signaux d'alarme déontologiques quand il suffit de n'être pas trop aveuglé par les projecteurs, ni trop étourdi par le bruit de fond des vagues informatives. Ou bien carrément d'être hors champ de la caméra. De plus en plus difficile. Le monde est un vaste plateau de tournage. Elle tourne, non plus la terre, mais la caméra. Et un monde est devenu le cliché. Les perfections techniques rendront bientôt cette perception aussi fiable que celle des sens humains. Une sélection parmi l'éventail des chances offertes, même si chaque possibilité n'est que le reflet le plus proche de la suivante. Le monde vibre au bruit d'un moteur. Bruit de plus en plus léger, imperceptible. Un ron-ron de satisfaction. On se penche avec délectation sur tout ce que l'on fait. On peut donc recommencer ses gestes et se perfectionner jusqu'à ne plus être que le schéma mécanique de sa fonction. Ainsi le présentateur de télévision (ou l'homme politique) qui travaille sa voix, ses attitudes grâce au magnétoscope. Et s'il passe en direct, il a toujours un œil sur l'écran-témoin, sur le



Le son "non-stop": Network

signal lumineux de la caméra à fixer, ou bien sur un carton (un au delà de l'écran) où il lit ce qu'il doit dire. Andy Warhol ne rêve que d'être une machine à enregistrer ou bien de tout ressentir comme à travers un écran de télévision.

Les machines parlent et nous parlons à travers elles. Le fonctionnalisme des objets de notre vie quotidienne moderne, mis en évidence, par exemple, dans *Le diable probablement* de Robert Bresson, inscrit une nouvelle parole apocryphe sur notre réalité : ainsi, pendant la discussion d'une veille d'apocalypse, les bruits d'aspirateur ponctuent ironiquement et renchérissement un propos déjà dramatique. De même, la conférence théologique dans l'église est syncopée des accords hasardeux de l'organiste, tandis que les plans neutres des éléments métalliques du bus résonnent de bruits mécaniques d'enclenchement. Libre à nous de projeter dans cette parole un vieux déterminisme sacré et d'y voir, à défaut de la marque de Dieu, la marque du Diable.

MÉTALANGAGE

L'ordinateur Hal, dans *2001, l'Odyssée de l'espace*, était le signe composé avec les initiales du nom des deux méthodes de connaissance et de communication : l'heuristique (l'éducation par l'expérience) et l'algorithme (la possibilité de formulation). Et toutes deux passent de plus en plus, à l'heure actuelle, par les canaux de communication audiovisuels. Un métalangage qui se déforme en "nature" et qui fait l'économie du réel. Notre activité n'est plus opératoire : un nouveau type d'actes, les gestes ; un nouveau type de pensée, la "pensée-interview", la "pensée-entretien", la "pensée-minute" (Deleuze). La notion de travail disparaît. Je n'agis plus un objet, j'agis sur les objets. Parler de, sur, à côté. Le travail journalistique a pris le pas sur n'importe quelle création véritable. Notre potentiel d'action, de réflexion, devient un lot d'images-à-disposition. Et nous, les grands décodeurs de l'information. Sur le modèle des machines nous sommes devenus de parfaits émetteurs-récepteurs, d'ondes magnétiques, de bonnes ou mauvaises vibrations. On appuie sur une touche qui déclenche tel stimulus à enregistrer. Pourtant, s'il est généralement admis qu'un phénomène en provoque un autre, au niveau de la physique des quanta, l'univers est complètement alterné, complètement probabiliste. Et quand un phénomène se produit, c'est l'acte de la mesure — autrement dit, la conscience qu'en a l'observateur — qui détermine ce qu'il va donner.

Ainsi fonctionnent tous les films-enquêtes de *Beyond a reasonable doubt* à *Leshommes du président*. Faire passer la réalité par soi, l'investir, devenir medium, où les nouveaux objets du culte sont l'applaudimètre et le *rating* du succès, les faits-divers montés en épingle, une parole d'évangile. Le "sensationalisme", s'il désincarne la vie, il la reconduit magiquement et nous y exorcisons le constat amer de notre absence à l'image. Nous produisons notre réalité et nous en excluons par là-même. La scène mimée de la partie de tennis, par quoi se clôt *Blow-up*, confirme cette désaffectation du réel, de même la fascination de l'agrandissement photographique où se perd le héros.



Film-enquête : Dana Andrews dans *Beyond a reasonable doubt*

UTOPIE DU QUOTIDIEN

Une utopie du quotidien s'est construite avec des morceaux de réel empruntés avec désinvolture : l'art de vivre, le confort, la qualité de la vie, à base de placards publicitaires idylliques. Et en exergue à cette consommation, la notation d'une évasion, d'une errance. Vers la fin des années soixante, et avant la crise du pétrole et des matières premières, nous avions déjà atteint un point de non retour. *Zabriskie Point* faisait sauter la baraque (explosion de la garde-robe, du réfrigérateur, de la télévision, du motel). Et nous nous retrouvions, avec Stanley Kubrick, flotter dans l'espace-temps au rythme du *Beau Danube bleu*. A vouloir trop décrocher la lune, nous nous sommes aperçus que, vues de près, les étoiles étaient tristes, désertiques et sans vie. Sur la face cachée restent des instruments d'optique, comme autant de vieux vestiges. Et c'est le retour à la terre et aux mécanismes de la politique et du show-business (*Les trois jours du Condor*, *Phantom of the paradise*).

Feuilletons à nouveau le grand livre de la jungle humaine où les lianes sont des perches et des fils de raccord. En voulant aller au bout de sa représentation et de sa formulation, le monde s'est dispersé en poussières d'étoiles audiovisuelles. Il interroge inlassablement son propre reflet, se scrute sous toutes les coutures et dans les moindres recoins (*The conversation*). Travail de spécialistes. Atomisation du savoir. Des fréquences captées d'intensités différentes, des interférences, dans un espace de la dérive technologique (générique de *Network* sur le concert des téléscripteurs et des machines à écrire ; de même le générique de *La sirène du Mississippi* sur les petites annonces matri-

moniales pendant que les voix des demandeurs s'entrecroisent.

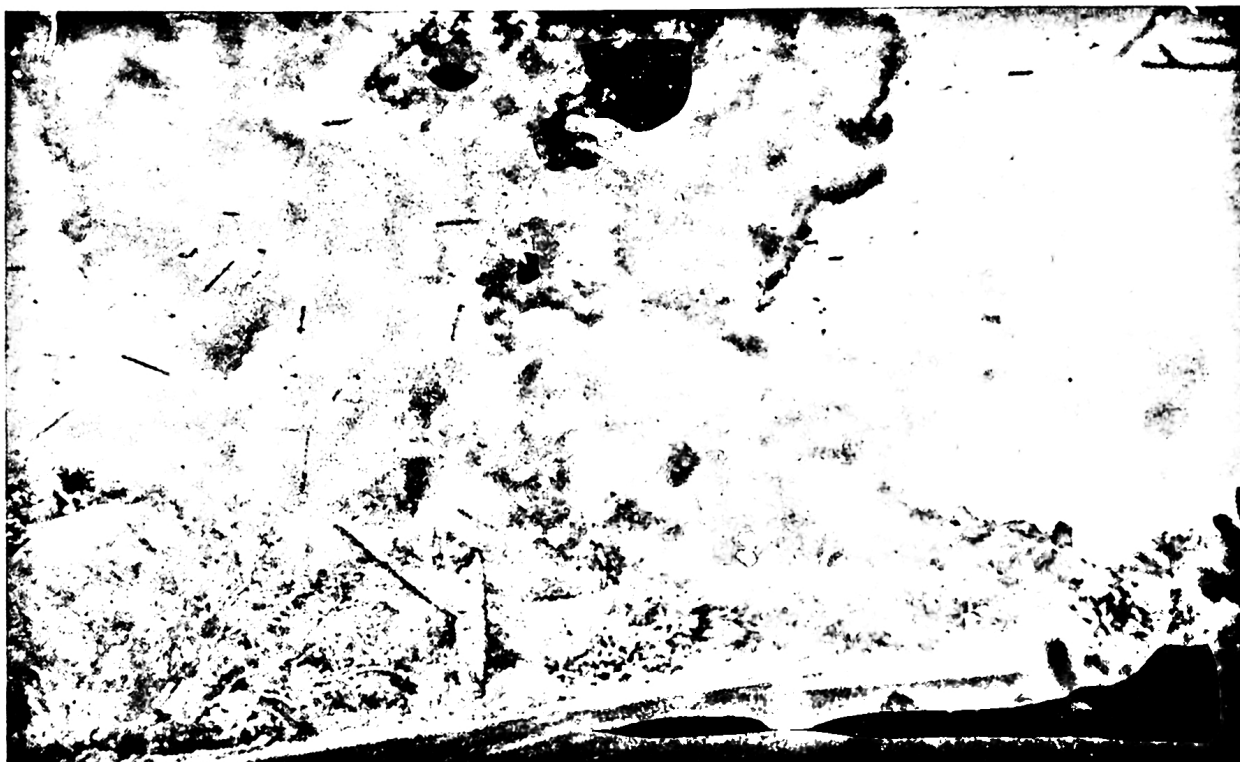
DÉFI - DÉFINITION

Mais où est le port, où sont les points d'ancrage et tous les câblages divers ? Faut-il mouiller en créance ou en patte d'oie ? L'image nous défie (nous écarte du bord) et nous nous défions d'elle. Le héros de *Profession : reporter* essaie d'affirmer une crédibilité perdue à travers les enregistrements sur magnétophone et les reportages d'une actualité panafricaine de son double journalistique. Une nouvelle définition de l'identité humaine qui n'a plus rien de naturel car elle est passée par le cadrage de l'image et le volume du son. Ou par le numéro de code d'une carte à perforer (substitution de *Pinky-Millie* dans *Trois femmes* qui commence par la carte de pointage).

PROTÉE

Pourtant l'image-choc s'est émuée depuis longtemps. L'extermination des bébés-phoques, la mode Punk, les nouveaux philosophes, tout devient une banalité. L'image a perdu de son relief et ne renvoie plus que notre indifférence. Images de verre, paroles de bois. Un flux continu qui bombarde l'image de paroles surdétermine un discours déjà saturé. Ainsi tous les films "son-non-stop" dont *Network* est le prototype. Avec *Baxter*, *Vera Baxter*, *Marguerite Duras* boucle la boucle. "Un plus la peine" (de l'image) qui masque "un ras le bol" (du son).

« *L'univers visuel est un univers relativement indifférent et distant alors que l'univers acoustique est violemment hyperesthésique* » (McLuhan). Et d'un point de vue



Explosion : *Zabriskie Point*

plus directement cinématographique, de nouveaux rapports d'image à image, d'image à son, peuvent imaginer l'utopie d'un monde éclaté, réorganisé, revivifié, selon des flux émotionnels véritables. Ce n'est plus un texte tuteur qui essaie encore de combattre l'aphasie de l'image (une médiatisation), mais une documentation de la réalité qui va par-delà la fiction et le documentaire (Wim Wenders, Robert Altman) pour atteindre une transparence. « *La possibilité et le sens de l'art cinématographique se trouvent dans le fait que chaque être a exactement l'air de ce qu'il est* » (Bela Balazs). Le metteur en scène moderne est un entomologiste qui place ses personnages-acteurs dans les conditions d'une expérience et qui enregistre leurs réactions (voir des cinéastes aussi dissimilables que Bergman, Kubrick ou Bresson). L'enregistrement du tracé besogneux de la fourmi ? Pourquoi pas la danse de la cigale de la fable ? Elle vole, butine une image ou l'autre. Et même si elle se cogne souvent dans les vitres de l'apparence et se brûle les ailes aux faux soleils de la consécration, la teneur vitaminique des produits de consommation courante pourra toujours être restituée.

Une certaine forme de narration du monde se renouvelle, malgré la "mort" de la fiction : le livre dans le film, par exemple, pour François Truffaut et *L'homme qui aimait les femmes* ; la pièce de théâtre dans le film pour *L'important, c'est d'aimer* ou *La mouette* de Marco Bellochio ; le film dans le film dévoile les mécanismes de son écriture (*Le dernier nabab*). Une attraction du fac-tice qui se donne comme telle, mais qui

dépasse le seul effet de jouissance et qui permet au sens de se renouveler inlassablement. Laissons parler l'héroïne de Scott Fitzgerald : « *J'ai toujours souhaité de toutes mes forces de paraître plus intéressants que nous ne l'étions, comme je l'ai fait souvent aux premières, quand les mordus du cinéma vous regardent avec un reproche plein de mépris parce que vous n'êtes pas une étoile* ». Passage à une phase de perception attentive qui nous change de l'état de veille diffuse où nous emprisonnent les écrans de communication du monde.

Très prosaïquement, Jean-Pierre Léaud, dans *Masculin Féminin* de Jean-Luc Godard, affirmait, tout en jouant avec son magnétophone, que la meilleure définition de l'intelligence était de faire deux choses à la fois. Ceci mis en pratique par Godard pour tous ses films à venir, de *One + One* à *Tout va bien*, où le metteur en scène sollicite l'attention du spectateur en multipliant l'action du film sur deux écrans. Il est fascinant de voir un film comme *Chelsea Girls* d'Andy Warhol, qui superpose deux cellules filmiques de définition minimale, où la vie des habitants de l'hôtel Chelsea s'inscrit dans toute sa banalité et sa crudité. Une permissivité de l'image qui renvoie à une organisation du monde autre que fonctionnelle, ludique. Où le sens se déguise d'une image à l'autre. Ou plutôt son absence. Comme le Protée des Georgiques, ce dieu marin qui avait reçu le don de prophétie. Mais refusant souvent de parler, il changeait de forme à volonté pour échapper à ceux qui le pressaient de questions.

L.D.

FILMS ÉVOQUÉS

Le diable probablement, Robert Bresson, 1977

2001 : a space odyssey, Stanley Kubrick, 1968

Beyond a reasonable doubt (L'in vraisemblable vérité), Fritz Lang, 1956

All the president's men (Les hommes du président), Alan J. Pakula, 1975

Blow-up, Michelangelo Antonioni, 1967
Zabriskie Point, Michelangelo Antonioni, 1967

Three days of the Condor (Les trois jours du Condor), Sydney Pollack, 1974

Phantom of the Paradise, Brian de Palma, 1975

The conversation (Conversation secrète), Francis Ford Coppola, 1973

Network, Sidney Lumet, 1976

Profession : Reporter, Michelangelo Antonioni, 1974

Three women (Trois femmes), Robert Altman, 1977

L'homme qui aimait les femmes, François Truffaut, 1977

L'important, c'est d'aimer, Andrzej Zulawski, 1974

La mouette, Marco Bellochio, 1977

The last tycoon (Le dernier nabab), Elia Kazan, 1976

Masculin féminin, J.-L. Godard, 1965

One plus one, Jean-Luc Godard, 1969

Tout va bien, Jean-Luc Godard, 1972

Chelsea girls, Andy Warhol, 1962

CONSOMMATION DE LA RÉALITÉ

PAR CLAUDE ROULET

Purs produits d'une modernité, les fétiches des techniques audiovisuelles envahissent les films américains récents ; cette inflation suscite une interrogation durable sur la réalité et ses artefacts.

Retraçant l'odyssée journalistique du Watergate, Alan Pakula, dans *Les hommes du président*, loin d'apporter sa pierre personnelle à l'édifice d'une signification de l'événement, entérine la notion de "machine rassassante", celle d'un cinéma voué aux besognes de reproduction de la réalité. Les implications de l'affaire ayant été étirées à perte d'horizon, le politique y est désamorcé au profit d'un spectacle qui se donne comme une production de vérité. Mais la réalité ne se présente pas dans sa nudité. Par un habile habillage de la fiction (acteurs choisis en fonction de leurs similitudes physiques avec les journalistes du "Washington Post"; reconstitution vétilleuse d'une salle de rédaction) Pakula met en scène des simulacres, une duplication du réel.

UN LANGAGE DE RÉPÉTITION

Un certain cinéma américain contemporain travaille sur du déjà connu, déjà diffusé, déjà amplifié. Ce sont, faits-divers pour la majeure part, des sujets tombés dans le domaine public, qui eurent quelque impact en leur temps et hantent à présent un incons-

cient collectif national. Ainsi de *Sugarland express* narrant des événements survenus en 1969, ainsi de *Dog day afternoon*, retraçant minute par minute les rocambolesques péripéties d'un hold-up perpétré dans un quartier populaire de New-York. Annulant le célèbre slogan « la réalité dépasse la fiction », réalité et fiction, en s'imbriquant, distribuent les fragments épars d'une réalité reconstruite. Network s'inspire de l'histoire véridique d'une présentatrice de télévision qui avait organisé son suicide à l'antenne. Et « de medium en medium le réel se volatilise »¹. Les effets-miroirs organisés en chaîne qui posent les fondements du cinéma se redoublent du fait de l'insertion du medium, de l'écran dans l'écran.

Voici contrecarré l'effet hypnotique du cinéma. Le spectateur qui s'identifiait à la caméra, laquelle avait regardé avant lui ce qu'il regardait, n'est plus. Dans ce système ne subsistent que des voyeurs contemplant d'autres voyeurs. *Dog day afternoon* constitue l'intéressante chronique de cette déviance. Car toute minutieuse qu'elle soit, ce n'est point tant à la reproduction d'une minable attaque de banque à main armée qu'il nous est donné d'assister qu'à la reproduction des réactions d'une foule spectatrice. Même démarche dans *Sugarland express* : comment justifier sinon ces longs travellings de foule en liesse distribuant la provende de ses encouragements aux deux fugitifs ? L'intervention des media désamorce l'innocence primitive des films d'action. L'impossibilité se fait jour de prendre part sans introduire un effet de distanciation à l'activité, qu'elle soit violente

1. Jean Baudrillard : *L'échange symbolique et la mort*.

ou ludique : braquage du policier par Clovis (William Atherton) et Lou Jean (Goldie Hawn) ; Sonny (Al Pacino) mimant au seuil de la banque les entrechats du champion applaudi. Le monde passivement investi par le concept d'un voyeurisme au second degré ne se lit plus comme volonté mais comme pure représentation.

En revanche, l'expérience vicariale acquiert une dimension supplémentaire : Rocky (Sylvester Stallone) assistant, devant son poste de télévision, à la retransmission de l'émission qui lui a été consacrée. Le personnage vit sa duplication.

LE STADE DU MIROIR

Devant l'écran, le protagoniste s'éveille à une perception médiatisée de son corps. La contemplation de sa propre image délègue une prise de conscience, celle de Rocky découvrant la manipulation qui l'accable. Le narcissisme, parfois incrédule, déborde de toutes parts. *Dog day afternoon* montre quelques plans d'un Sonny hilare désignant de l'index le reflet de son moi corporel dans le circuit vidéo mis en place par le dispositif policier. La satisfaction qui s'empare de lui à la pensée de son accession au statut de vedette s'assouvit dans une surenchère verbale et gestuelle. Le narcissisme réintroduit donc un degré primitif de comportement s'exprimant par une danse guerrière, prélude à des manifestations jusqu'auto-boutistes.

Plus virulent et ressortant du mythe (Dorian Gray, Faust) l'égotisme spéculaire de Swan (Paul Williams) dans *Phantom of the Paradise* se transcrit sur bandes vidéo. Le miroir s'électronise et régit une manière



Reconstitution scellée d'une salle de rédaction - Les hommes du président



Perception médiatisée du corps : Rocky.

d'autarcie informationnelle. En effet dans une société crucifiée par le réseau ("network") des média où la constante informationnelle se pulvérise en une mosaïque de "news", les seules informations sont à l'extrême limite celles que l'on peut accumuler à propos de soi-même.

S'il est conforme à sa définition physique, le miroir renvoie alors à l'œil probable d'une caméra ardemment espérée. Dans Nashville l'ineffable Suleen Gay (Gwen Welles), répété en vue d'une audition, un naïf numéro aux scories érotiques pour son seul miroir.

L'impact des média possède sa propre charge cumulative qui implique une continue circulation entre deux images : l'image de soi et celle proposée au regard d'autrui. La caractérisation diffusée peut atteindre une rigueur emblématique : la jeune délinquante à l'instinct maternel éperdu, le holduper homosexuel. Des photomaton à teneur de cliché se déclarent ici et là. Toute une Amérique coulée au même moule télévisuel, gavée de discours feuilletonnesques, est à peine contredite par le contrepoint dérisoire de l'écart sexuel. Un unanimité

trouve ici sa cible. En témoignent les panneaux brandis par une horde égarée de militants du "gay liberation Front" dans Dog day afternoon. Un culte barbare est rendu à la religion de l'audiovisuel unifiant tout et tous dans les sévérités de l'intégration culturelle.

LES LIEUX DU CULTE

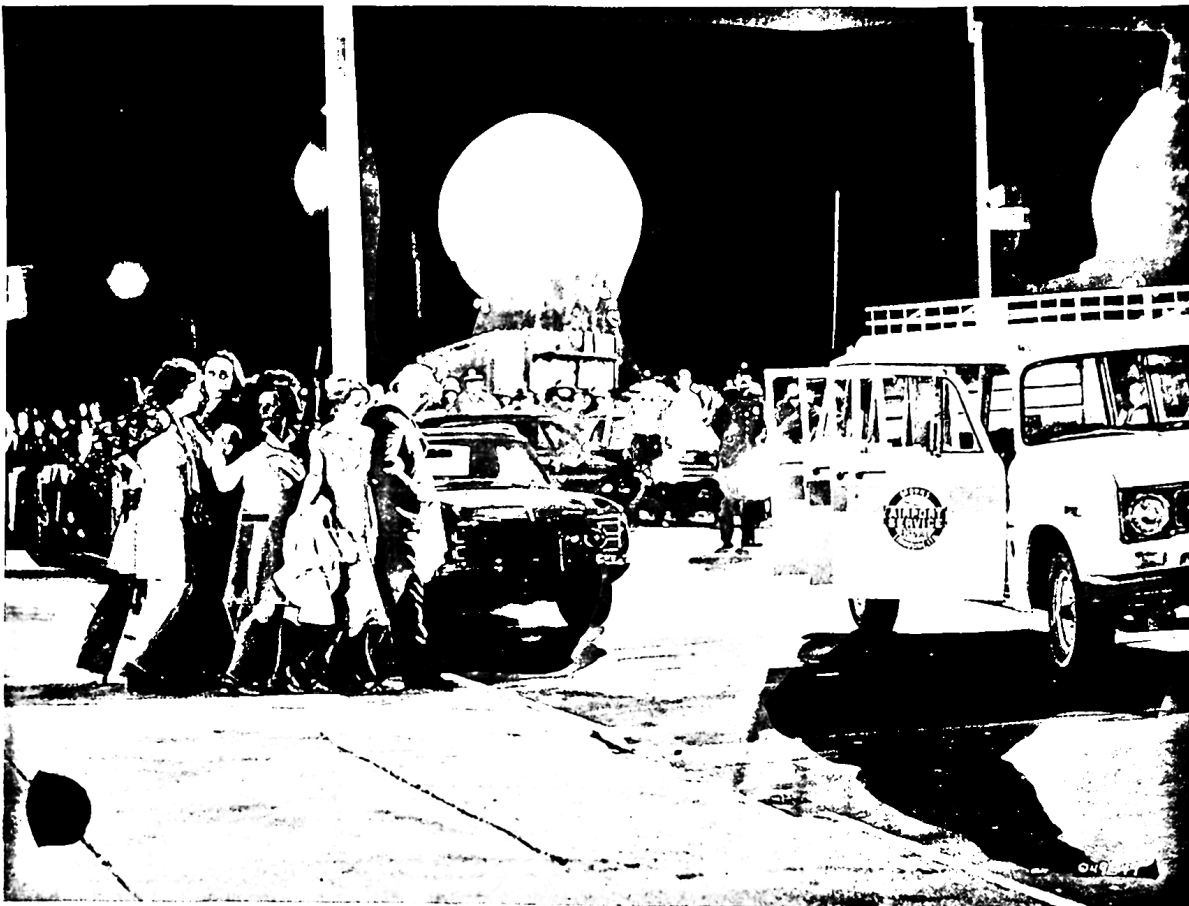
Divers et ondoyants, ils ne se circonscrivent pas aux seules aires des studios de Network ou aux salles de rédaction de All the president's men. Le "village global" est susceptible de tenir ses synodes en tout lieu, sillonné par l'omnipotence du son et de l'image. Nashville instaurant l'exemplarité d'une ville entièrement livrée aux lacérations térébrantes des mégaphones, amplificateurs, et aux indiscretions des objectifs. Nashville, film sur le rite, s'affirme comme une immense geste des media. Le brouillage informationnel rassemble, dans l'hébété d'un show-business martelé, la campagne électorale et le festival de musique folk. TOUT un peuple soumis au matraquage publicitaire communique dans une ferveur hystérique. Mais loin de Nashville, dans l'espace restreint de la voiture de patrouille volée par Lou Jean et Clovis, un hommage est décerné, par l'écoute attentive de la radio, à cette nouvelle éthique.

L'autoroute qui conduit à Sugarland express, balisée d'une longue file de points rouges lumineux désignant les supporters des fuyards, est plus vouée à la circulation des messages qu'à la circulation routière tant l'encombrement est manifeste. Kermesse motivée par un soutien inconditionnel, et de parade, à l'outlaw (figure typique du folklore traditionnel largement propagé par ce moyen d'intégration de masse qu'a été le western). Kermesse aussi que les fêtes du bicentenaire de Rocky et son combat de boxe. Pour pousser l'hymne célébrant l'Amérique, les écrans de télévision de Rocky ou les appareils d'enregistrement de Nashville se valent bien. Malgré l'ère cybernétique inaugurée depuis peu, ils fonctionnent surtout sur un mode magique, à même de favoriser la genèse des simulacres.

LES OBJETS DU CULTE

Tape-recorder aux complexes circuits électriques de The conversation, bandes vidéo du Phantom of the Paradise, boîtier scintillant de la journaliste Opai (Geraldine Chaplin) dans Nashville. Ce qui permet de raccorder, relier, transmettre, échanger est ainsi montré, désigné, utilisé. La redondance des images consacrées à la reduplication du réel se double d'un fétichisme exacerbé de l'objet de représentation. Le point culminant étant les écrans de contrôle de Network, dénombrés jusque dans leur complexité technique. Lumet va même plus loin dans la révérence à la technologie en insérant un plan qui explique pesamment les artifices de la visiotélépathie au Sonny de Dog day afternoon.

Les raffinements des gadgets s'effacent parfois au profit d'une sacralisation. Le



Chronique d'une déviance : Dog day afternoon.

magnétoscope de *Phantom of the Paradise* se fait élixir de jeunesse éternelle et de longévité. C'est ainsi que les moyens de communication de masse deviennent instruments de pouvoir dans le bestiaire fantastique. On relève parfois un parti-pris métaphorique dans l'oubli de la représentation matérielle de ces objets, remplacés par une allusion évocatrice. Les doubles portes vitrées de la banque de *Dog day afternoon*, entre lesquelles ne cesse d'aller et venir cette parcelle de réalité qu'est Sonny, renvoient à l'évidence de l'écran dans l'écran. La transparence duelle ne laisse pas de rappeler un procédé typiquement américain: celui du drive-in dans lequel un pare-brise s'immisce entre le regard et l'écran cinématographique, faisant (suivant l'expression commune) écran.

L'ÈRE DES ARTEFACTS

Michel Butor, dans son essai sur le roman moderne, évoque l'inclusion d'une page dans la page. L'écran dans l'écran semble rendre compte d'une recherche équivalente dans l'ordre de l'expression filmique. Et d'ailleurs s'affirme dans le nouveau roman une tendance: enfermer le réel dans la ré-

pétition pure. La linéarité ancienne succombe au vertige d'une séduction circulaire, comme dans le cinéma, médium irrigué par les autres media. L'extériorité du spectacle porté à la puissance 2 s'accroît un peu plus et entraîne une glaciation de la vie individuelle. Parmi les perspectives attrayantes proposées: se voir mourir en direct comme les pilotes du Tupolev ou les héros sur la scène finale de *Phantom of the Paradise*. Le monde n'est plus qu'un catalogue. Et suivant l'excellente formule situationniste « Le spectacle qui impose ses normes au vécu prend sa source dans le vécu; les éléments nés dans le vécu ne sont reconnus qu'au niveau du spectacle. »

Dans ce type de cinéma, il n'y a plus aucune vision idéologique cohérente; mais une concentration monopoliste de la communication unilatérale. *Network* donne définitivement le ton. Dans ce show télévisé qu'est devenu le programme d'informations se dévoile la véritable signification du politique. Il n'est de politique que le show-business, discourait déjà Nashville. Dans l'économie marchande spectaculaire joue une loi d'équivalence générale où les différenciations ne sont que procédés commerciaux. Le situationnisme, très au fait de l'enjeu capital du bombardement des messages, prônait l'irruption de la guerilla

urbaine dans les media par le jeu du détournement des affiches, des dialogues, sous-titres de films.

Diana Christensen (Faye Dunaway), grande prêtresse de la rentabilité, reprend à son compte la toujours efficace dialectique marxiste et, renversant l'ordre des propositions, entend instaurer l'irruption des mass-media dans la guerilla urbaine. Le mot de la fin en quelque sorte.

C.R.

FILMS ÉVOQUÉS

Nashville, Robert Altman, 1975
Phantom of the Paradise, Brian De Palma, 1974
Network, Sidney Lumet, 1976
Dog day afternoon, Sidney Lumet, 1975
Rocky, John Avildsen, 1976
The Conversation, Francis Ford Coppola, 1973
All the president's men, Alan J. Pakula, 1975
Sugarland express, Steven Spielberg, 1973

LA REVANCHE DE L'ŒIL

PAR PHILIPPE CARCASSONNE

Moins que le phénomène des media eux-mêmes, c'est de leur support, les machines, qu'il s'agit de traiter ici. Tout d'abord de leur présence, comme nouveaux catalyseur de la fiction. Mais aussi, et en second lieu, de leur articulation aux règles de la scénographie classique, dont elles indiquent à la fois l'étendue et les limites.

DÉRÈGLEMENTS

Les dents serrées, le regard fixe, l'astronaute David Bowman assassine méthodiquement l'ordinateur Hal 9000, circuits après circuits, dans un bruit infernal et humain de respiration. La victime agonisante lui adresse l'une des supplices les plus pathétiques de l'histoire du cinéma : « Dave, arrête. Est-ce que tu vas arrêter, Dave. J'ai peur, Dave. Mon esprit s'en va. Je le sens bien. Il n'y a pas de doute, je le sens bien. J'ai peur. » Mais Bowman, insensible à ces prières comme aux regrets (« Je sais que j'ai pris quelques décisions malheureuses, ces derniers temps », reconnaît Hal, avec un sens très anglo-saxon de l'euphémisme), continue à lobotomiser l'ordinateur. Et Hal, après avoir égrené, d'une voix sepulcrale, quelques notes d'une berceuse enfantine, finit par mourir. C'était, il y a dix ans, 2001 : L'Odysée de l'espace, l'une des dernières (et amères) victoires de l'homme sur la machine, victoire qui, d'ailleurs, ne lui fut pas, dans le film de Kubrick, d'une grande utilité pratique... Le cinéma

américain commençait à payer l'insouciance étonnante avec laquelle il avait eu coutume de traiter l'inhumain. Car la problématique hollywoodienne, si elle se trouva toujours à l'affût de la modernité (et n'eut pas, pour en parler, les pudeurs habiles de la tradition culturelle européenne), ne pouvait décemment pas faire une place digne de ce nom à la machine, cette excroissance de la normalité fictionnelle. Ainsi, les sujets classiques sur l'information, la presse (Big Carnival, de Wilder, ou Deadline U.S.A., de Brooks) ne furent jamais que le théâtre de pouvoirs et de passions bien humaines, sans que jamais les enjeux ou les pièges de la technologie y soient remis en question. Et quoi de plus compréhensible, après tout, que cette occultation, pour une logique du montrer, qui n'aurait pu s'accommoder de la présence tangible de l'instrument du montage, sous peine de transformer en inconnus hybrides les objets mêmes — signes, précisément, de reconnaissance — qu'il s'agissait de montrer. On en arrivait alors au paradoxe-type de la représentation, suivant lequel le « message » à transmettre n'arrive jamais si bien à destination que lorsque les moyens utilisés pour la transmission se dissimulent soigneusement dans quelque évidence apparente du processus. Cinéma unilatéral, unidirectionnel, sinon univoque, aveugle à la moitié du monde, et qui, comme l'œil-loupe du cheval, incapable de ne pas grossir dix fois tout ce qui se trouve dans son champ immédiat de vision, n'en est pas moins incapable de discerner ne seraient-ce que les ombres de tout ce qui ne s'y trouve pas. Autant les dérèglements naturels et humains (organisés, il est vrai, d'après la grille stricte d'une finalité psychologique) sont encouragés et cultivés, autant la machine, et plus particulièrement la machine médiante, ne prend corps qu'avec un fonctionnement irréprochable, son impact fictionnel réduit à la seule efficacité technologique. Combien de films hollywo-

odiens annoncent un tournant de leur scénario en l'imprimant sur un journal, ou plutôt des journaux, que la caméra saisit au sortir des rotatives, dans une impassible et impeccable répétition mécanique ? Et que dire de ce procédé, si fréquemment utilisé, qui consiste à surimprimer sur une image de locomotive à pleine vitesse, celle d'une nouvelle étalée cinq colonnes à la une, conjonction de deux miracles de la technique, l'un supprimant la distance, l'autre raccourcissant le temps du récit ? Vision cyclopéenne du monde donc, qui puise ses fondements aux origines de la représentation : car au moment où Vertov s'ingéniait à saisir le taureau du kinos par les cornes, les grands Américains, Griffith le premier, s'ingéniaient à l'esquiver, avec une science d'ailleurs consommée, aplatissant sur le fil d'une parfaite narration l'alchimie insondable de leur art. Plus tard, les seules trans-



Une technique bien superflue (The conversation).

gressions à cette loi du silence oculaire se feront sur le mode des variations qu'autorise un genre, le burlesque (le projectionniste tentant imprudemment de rajouter son grain de sel à la fiction, pour finir ficelé avec des monceaux de pellicule, dans *Hellzapoppin*), ou la comédie musicale (Gene Kelly démontrant par l'exemple les merveilles du cinéma à Debbie Reynolds dans *Singin' in the rain*). Mais, ces clins d'œil mis à part, la médiation et son support la machine

restent muettes, docilement asservies au récit, et dont jamais, comme le charbon de la locomotive mentionnée plus haut, le comment ni le pourquoi ne sont demandés. Sautons alors quelques décennies, et nous voilà après 1965, lorsque le cinéma américain commence à subir les effets de la crise idéologique et structurelle qui vient de l'ébranler : et lui qui n'en voyait nulle part, se met à voir des yeux partout, objectifs de caméra, micros, cerveaux élec-

troniques omniscients, thaumaturges méchants faits de circuits intégrés et autres trahisures... Pour conjurer cet œil voyeur et du malin, ce judas ("peeping hole"), les Américains ont produit depuis lors une pléiade de films, de *Seven days in may* (Frankheimer, 1964) à *Network* (Lumet, 1977), revenant chaque fois sur la mise en scène des media avec une insistance et une tenacité relevant de l'obsession névrotique. C'est de cette névrose, et de ses conséquences



Le réel est partout (*Dog day afternoon*).

cinématographiques, que nous voudrions succinctement traiter. Deux points distincts nous semblent caractériser l'invasion des machines médiantes (auxquelles nous limitons notre propos, mais l'on pourrait parler plus généralement du phénomène de machinisation que subissent à l'heure actuelle les arts de représentation), et la manière dont ce nouvel élément du cinéma américain s'intègre, ou supprime les précédents.

PERSONNAGES EN QUÊTE D'ENNEMIS

A l'origine, le héros savait, et nous avec lui. Il savait son origine, son camp, son rôle; il savait l'enjeu de son combat, petit ou grand, qu'il fût question de réparer une injustice mineure, ou de sauver une civilisation; il savait, et nous avec lui, quel était l'ennemi, à défaut de connaître le nom ou le visage de cet ennemi. A l'extrême limite, il se révélait être lui-même l'ennemi (Dana Andrews, dans *Beyond a reasonable doubt*). Mais en tout cas, l'ennemi était là, avec son corps, ses sicaires, ses ruses, et parfois ses noblesses. Et pour le rattraper, toute une chaîne d'indices et de fétiches (le monocle et la canne de George Sanders dans *Man hunt*, ou le doigt coupé de Geoffrey Tearle, dans *The thirty nine steps*) à laquelle le héros pouvait se raccrocher, lorsque les moyens classiques de déduction policière lui faisaient défaut (à cet égard, nous avons pris soin de donner ici comme références des œuvres mettant en scène des amateurs de l'enquête, embarqués plus ou moins volontairement dans une histoire dont ils réprouvent généralement la violence et l'exotisme aventureux; cette disposition psychologique, qui permet une meilleure identification du personnage tout en sauvegardant les apparences morales, demeure un élément important du cinéma américain actuel).

Même lorsque l'ennemi avait recours, pour se dissimuler, aux moyens les plus révoltants, tel Richard Todd, lâchement réfugié derrière le flash-back mensonger sur lequel débute *Stage fright*, il devait s'attendre, et nous avec lui, à être tôt ou tard découvert, et châtié.

Mais la machine arrive, et les règles du jeu s'en trouvent bouleversées. Certes le héros n'a pas bougé: il s'agit toujours d'un monsieur-presque-tout-le-monde, journaliste têtue (Hoffman/Redford, dans *All the president's men*, ou Warren Beatty dans *The parallax view*), original ingénu (Robert Redford, dans *Three days of the Condor*), étudiant inoffensif (Dustin Hoffman dans *Marathon Man*, intellectuel et sportif, donc doublement innocent), ou libéral vieillissant (William Holden dans *Network*). Mais s'il a encore quelques affreux à combattre, ces derniers, anciens nazis ou espions cyniques, ne sont plus que de pittoresques seconds couteaux: le vrai "méchant", celui qui dirige et suscite les méfaits de ses sbires, se résume en dernière analyse à un système complexe de sigles et d'organisations fantomatiques, et finalement, à l'insondable, l'irréductible de ce système, à son absurdité mécaniquement opaque. Ainsi, le pauvre Condor se montre en fin de compte bien moins terrorisé par le massacre de ses collègues que par la découverte de l'inutilité du massacre, dont seul sort intact, rappelons-le, le gros ordinateur-lecteur, prétendu instrument de travail des victimes; Redford ne doit alors son semi-salut qu'au traitement qu'il inflige à une autre machine de communication, le central téléphonique, dont il arrive à se faire un allié provisoire; mais l'aventure l'a rendu méfiant, et le dernier plan du film le montre décidé à remettre

son témoignage à la presse (écrite!), en personne et à pied, sous le regard dubitatif de Cliff Robertson qui, en d'autres temps, aurait pu faire un méchant très raffiné, et qui se retrouve, dans le film de Pollack, réduit au rôle d'un exécutant blasé. Les nouvelles méthodes déroutent même les professionnels: Gene Hackman, super-technicien, se retrouve à la fin de *The Conversation* perdu, isolé, anxieux, et renonce, après avoir dévasté son propre appartement, à lutter contre un système qu'il croyait parfaitement connaître, et qui se retourne contre lui; dans *Night moves*, le même Gene Hackman, détective malin et compétent, suivant la meilleure tradition chandlerienne, s'affale pourtant devant son poste de télévision, une bière à la main, englué dans des déboires conjugaux qu'il ne comprend guère mieux que les méandres de son enquête. Cette image du héros traditionnellement positif réduit à une impuissance sans appel, dépouillé de ses attributs dynamiques, et comme vaincu par la caducité inerte de son propre statut, nous semble particulièrement représentative du phénomène machiniste (même si elle est aussi l'indice d'autres et nouvelles préoccupations): la machine médiane, en ce qu'elle institue un réseau ("a network") de verre entre les personnages, déplace leurs fonctions et les renvoie bien souvent dos à dos; glace sans tain ouverte sur les réalités américaines, elle symbolise, de par son omniprésence, la force de récupération du système, sa couverture globalisante, par-delà les avatars de la fiction. Personne ne peut y échapper: ainsi Robert Duvall, dans *Network*, condottière de l'âge des media, voit, ou du moins croit voir, tous ses efforts anéantis lorsque le délire télévisé de Peter Finch vient à contredire, presque par hasard, les options politiques du groupe multinational qui l'emploie; de son côté, Al Pacino, dans *Dog day afternoon*, transcendé par son contact avec les caméras de télévision, en oublie le motif et le caractère parfaitement individuel de son hold-up pour s'imaginer investi d'un pouvoir collectif, et scander, sans ironie et avec une détermination toute militante: «Attica, Attica!», pathétique ajustement d'un désespoir privé à une cause publique. Tous les films dont nous parlons ici mettent en scène, de manière plus ou moins déliée, la fin d'une illusion: illusion du héros sur sa capacité à être un héros (seuls quelques indépendants irréductibles de la vieille école, Aldrich ou Peckinpah, entretiennent encore des velléités de résistance; mais dans *Hustle*, Burt Reynolds, héros impeccable, ne parvient pourtant pas à éviter une mort plutôt indigne, et James Caan, dans *Killer Elite*, se retrouve hémiplégique dès les premières minutes. Autre illusion, générale celle-là, que l'intrusion de la machine entame sévèrement: illusion du personnage de fiction sur sa capacité à n'être qu'un personnage de fiction. *Network*, à cet égard, constitue un exemple parfait du déplacement de la caractérisation: les personnages n'y ont le choix que d'une seule alternative, accepter d'abdiquer devant le "réseau", s'y fondre, ou bien accepter d'en être exclu, d'en être rejeté. Faye Dunaway, adepte enthousiaste de la première solution, y perdra toute humanité («tu es la télévision...», lui fait amèrement remarquer

Holden), et n'ouvrira plus la bouche que pour "diffuser" des informations. William Holden, décidé à maintenir son empreinte envers et contre les nouvelles formules, se verra très vite relégué au rang d'un fossile inoffensif, vaguement gâteux (« Au début de ma carrière... », affirme-t-il à tout propos) et dont l'acuité psychologique ne sert plus qu'à constater les échecs, avec une lucidité bien inutile. Dépsychologisés, les autres personnages de *Network* sont utilisés comme porte-paroles de forces qui les dépassent, leurs visages et leurs gestuelles devenant les instruments, non plus d'une logique fictionnelle, mais d'institutions sociales mécaniquement métaphorisées : ainsi, Loraine, la militante communiste, qui se transforme en figure hystérique des media, sorte d'Anne Gaillard du politique. Sans doute le thème de la machine aliénante n'est-il pas bien nouveau (la littérature de science-fiction en a fait l'un de ses principaux chevaux de bataille), mais l'on reste tout de même songeur devant le scepticisme unanimement développé par toutes les productions américaines récentes, cinéma cristallisant les préoccupations sociales et éthiques du moment, inquiet en même

temps de ses propres développements. Car la machine médiante ne se contente pas seulement de bouleverser les règles de la caractérisation et de la fiction, mais en questionne aussi le type de représentation ; et c'est là le deuxième point que nous voudrions aborder.

LA SORCIÈRE

Le cinéma, on le sait, emprunte son système de représentation aux règles de la figuration picturale, telles que nous les connaissons depuis le Quattrocento. Cette permanence ressort nettement des études telles celles de Jean-Louis Schefer, Michel Foucault, ou Pierre Francastel en particulier. Or, la représentation de la machine médiante semble remettre en cause les pré-supposés de la problématique figurative classique. Rappelons, tout d'abord, que, pour les classiques, l'homme est considéré comme le centre et le point de départ de toute représentation dans l'espace ; ainsi, les règles de symétrie qui nous sont familières trouvent leur synthèse dans la figure rendue célèbre par Léonard de Vinci, celle

de l'homme aux bras étendus, dont l'image s'inscrit à la fois à l'intérieur du cercle et à l'intérieur du carré ; parallèlement, nos architectes vivent encore largement sur l'idée de Vitruve selon laquelle les édifices (en l'occurrence des temples) doivent, pour répondre à ce qu'on en peut attendre, refléter les proportions exactes du corps humain. Plus encore, la notion même de symétrie s'articule nécessairement, pour les historiens de l'Art Antique, à "la projection figurative des parties du corps humain", considérée comme "source permanente des règles de style..." (Francastel, citant Erwin Panofsky, dans la *réalité figurative*). De cette vision anthropocentrique du monde représenté, elle-même rattachée aux conceptions néo-ontologiques de la Renaissance organisant l'ordre universel d'après la primauté humaine, base d'une hiérarchie métaphysique, notre système tire toujours le fondement des rapports qu'il institue entre l'image et le réel, entre le cadre et la figure, entre l'espace et le regard, et les conséquences idéologiques qui en découlent, nonobstant les transformations historiques et les décalages structuraux (on sait, par exemple, quelle incompréhension effarée provoque, aujourd'hui



La Télévision regarde la Télévision (Network).



Regard et emplacement : qui est où ? (Les Arnolfini, de Jean Van Eyck).

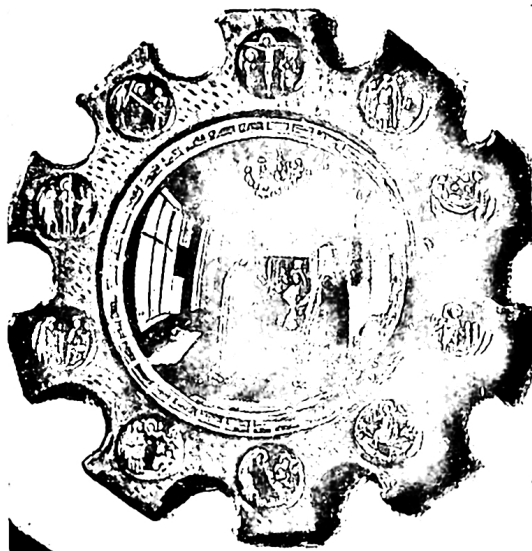
encore, le projet inachevé d'Eisenstein sur la "mise en images" du Capital). L'homme constitue donc le premier terme de l'ordre figuratif, non seulement comme image spatiale, mais aussi comme référent des règles de perception, en ce que l'anthropocentrisme implique corollairement la vision singulière, le point de vue (au sens littéral) unique, œil, sens et compréhension hypostatiquement confondus au sein d'un même regard.

"Œil : organe de la vue... considéré comme l'indice des qualités, des passions et des sentiments... ouverture dans quelque outil ou instrument..." (Litttré). La machine, au cinéma du moins, est un œil : œil de l'œil (la caméra), œil de l'oreille (le micro émetteur), œil de l'esprit et du savoir (l'ordinateur). Tous ces yeux présents à/dans l'écran ne peuvent que transformer la fonction du regard, et le statut de l'image regardée : parce que, multiples et pluridirectionnels, ils structurent une autre hiérarchie du point de vue, ils modifient du même coup la logique du cadre figuratif anthropocentrique, dont ils plient le rythme à leur inanimation active ; parce que, à la fois sujets regardant et objets regardés, ils rendent impossible l'harmonie monoculaire, ils en détournent aussi la pulsion originelle.

Hérésie figurative, "l'œil vu" n'est plus "ce qu'on voit" (dans l'œil et de l'œil), le reflet de la figuration, mais devient "ce par quoi l'on voit", la figuration du reflet, le cinéma rétablissant paradoxalement un semblant de vérité naturelle dans les canons de la représentation. Un semblant seulement, car si ce nouvel œil associe sa propre image à l'image de ce qu'il montre, il n'en fonctionne toujours pas moins comme le relais du premier. La différence porte sur un angle de perspective, sur un état scopique, et non sur un nouveau rapport au réel. Les gros plans sonores de *The conversation* ont beau être inhumains et inaudibles, indices, dans leur grouillement abscons, d'une machinerie qui se dévoile, on les accepte quand même en tant que signes de

la fiction, moins reconnaissables peut-être que les accents d'une star hollywoodienne, mais tout aussi valides. De même, les morcellements du cadre que l'on peut remarquer dans *Network* (l'assassinat de Peter Finch) ou dans *The Boston strangler* divisent apparemment l'unité de représentation, mais aboutissent en définitive à en multiplier les effets, dans la mesure où, ingérant les zones d'ombres qu'engendre une profondeur de champ de type traditionnel, ils ensèrent un espace maximal aux quatre coins de leurs faisceaux différenciés. Tous ces procédés qui se donnent comme procédés, ces "machina ex machina", régénèrent certes le simulacre figuratif, lui apportent la caution latérale d'un ailleurs-champ ; ils ne le contestent pas pour autant, et l'annulent encore moins. A cet égard, nos machines médiantes ne sont pas sans rappeler la fameuse sorcière (ou miroir de sorcière, sorte de glace convexe et ronde) que Jean Van Eyck a disposé derrière les personnages du "portrait des Arnolfini", et qui renvoie le reflet du dos de ces personnages, en lieu et place de l'image du peintre lui-même (la substitution est également utilisée dans "Les Ménétries" de Velasquez, et a fait l'objet d'un commentaire important de Foucault, dans *Les Mots et les choses*). Leur explicité, qui est aussi celui du cinéma des médias. Il y a là une parfaite illustration du processus de mystification inhérent à toute écranisation, phénomène à la fois préalable et moteur endochronique pour ainsi dire. Absent, le dos des Arnolfini explique ; présent, montré, il fascine et abuse, car il "rentre dans l'Art". Absentes, les machines sont les instruments de la fiction ; présentes, montrées, elles en sont les vecteurs, les acteurs, voire les vedettes. C'est la revanche de l'œil, la vengeance posthume de Hal. Et quoi de plus normal, après tout, si l'on pense que rien d'autre ne regarde un film que son spectateur, et que, pour paraphraser Hume, "le Réel n'est pas dans les choses, mais dans l'esprit qui les contemple" ?

A cet état de fait, le cinéma, serait-il plongé dans un bain millénaire de distan-



10. JANS VAN EYCK, Le miroir, détail du tableau précédent

ciation et de médiation réflexive, ne pourrait rien changer...

P. C.

FILMS ÉVOQUÉS

- 2001 : a space odyssey (2001, l'odyssée de l'espace), Stanley Kubrick, 1968
- Big carnival (Le gouffre aux chimères), Billy Wilder, 1951
- Deadline U.S.A. (Bas les masques), Richard Brooks, 1952
- Hellzapoppin, H.C. Potter, 1942
- Seven days in may (Sept jours en mai), John Frankenheimer, 1964
- Singin' in the rain (Chantons sous la pluie), Gene Kelly et Stanley Donen, 1952
- Network, Sidney Lumet, 1976
- Beyond a reasonable doubt (L'inraisemblable vérité), Fritz Lang, 1956
- The thirty nine steps (Les trente-neuf marches), Alfred Hitchcock, 1935
- Man hunt (Chasse à l'homme), Fritz Lang, 1941
- Stage fright (Le grand alibi), Alfred Hitchcock, 1950
- All the president's men (Les hommes du président), Alan J. Pakula, 1974
- The parallax view (A cause d'un assassinat), Alan J. Pakula, 1974
- Three days of the Condor (Les trois jours du Condor), Sidney Pollack, 1974
- Marathon man, John Schlesinger, 1976
- The conversation (Conversation secrète), Francis Ford Coppola, 1973
- Night moves (La fugue), Arthur Penn, 1973
- Dog day afternoon (Un après-midi de chien), Sidney Lumet, 1975
- Hustle (La cité des dangers), Robert Aldrich, 1975
- Killer elite (Tueur d'élite), Sam Peckinpah, 1975
- The Boston strangler (L'étrangleur de Boston), Richard Fleischer, 1968

CORPS JOURNALISTIQUE

PAR JACQUES FIESCHI

Nouvel espace, nouvelles enquêtes, nouveaux héros. La démarche rationnelle des policiers et journalistes n'a plus de terrain d'adhérence.

UN ESPACE POLICIER

Les romans de Raymond Chandler s'organisent en courts chapitres. Tous apportent au héros — Philippe Marlowe — qui les traverse leur aune d'information sur l'énigme, pour la densifier, puis la réduire. Pierre d'amalgames d'abord, que l'enquête de Marlowe taille et dégrossit jusqu'aux révélations finales.

Le puzzle diégétique se trouve chaque fois enrichi d'une pièce. Puis l'enquêteur quitte l'épisode comme on ferme une porte. Si les fragments communiquent, ils conservent leurs traits étanches: personnages abandonnés parce que transformés en cadavres, lavés de tout soupçon, ou simplement devenus inutiles.

La fiction procède d'une dynamique d'expulsion. Le chapitre mort abandonne chaque fois les signes de vie de celui qui le suit, comme une victime tient crispée dans sa main un numéro de téléphone ou une adresse.

Et cet itinéraire, constamment producteur de sens, a pour liant littéraire le spleen californien de Marlowe roulant en voiture, la nuit, le long de l'océan.

Les films hollywoodiens voués au récit d'une enquête s'exerçaient identiquement, menés par un policier, un policier privé, un journaliste ou simplement un anonyme qu'une aventure inouïe excepte de la foule.

Ils se déroulaient dans un espace strictement policier où chaque violence, chaque répression avaient une vertu significative.

On peut arguer que les dénouements y sont souvent incompréhensibles (personne n'a jamais saisi le fin mot de *The big Sleep*), que la vraisemblance s'y voit constamment molestée, que le plaisir qu'ils donnent s'affirme dans l'arbitraire formel d'un genre. Et il est de fait qu'on a exagéré la finalité narrative de la fiction classique; c'était oublier qu'elles nous retiennent surtout quand le cinéaste la dévoie: lorsque Lauren Bacall embrasse le visage tuméfié d' Humphrey Bogart dans *The big sleep*, lorsque la mythomanie amoureuse de Mary Astor commence à toucher sentimentalement le même Bogart dans *The Maltese falcon*. Reste que l'énigme posée, qu'elle soit privée ou publique (thème du complot) se voit appréhendée chaque fois ponctuellement; et le héros la maîtrise rationnellement dans la chute finale. Ce type de représentation fragmente pour dominer, en accord avec la démarche de ses héros.

ECLATEMENT DU CADRE

Oublions le rétro stérile du récent *Farewell my lovely* que soutenait seule la placidité de Robert Mitchum en Marlowe, et considérons l'adaptation que Robert Altman a fait de *The Long Goodbye*. L'espace, jadis focalisé sur la seule économie de l'action, paraît bér dans une perception globale qui n'inclut l'intrigue qu'entre autres éléments visuels. Au delà du monologue domestique de Marlowe (Elliott Gould), la profondeur de champ laisse voir les filles nues ses voisines dansant, au rythme d'une constante musique, sur le balcon de leur appartement.

La chemise blanche de Sterling Hayden apparaît et disparaît dans les hautes vagues du Pacifique, comme si le plan, reconduisant longuement une ambiguïté narrative, ne devait jamais prendre fin. Marlowe débambule et soliloque quand il devrait désigner et démasquer.

On peut s'insurger contre la prétention de la scène finale qui renvoie à la nullité les problèmes posés par l'intrigue, avec le geste d'abandon ironique de Marlowe. On peut y voir une afféterie toute moderne. Mais aussi bien y lire l'impossibilité contemporaine d'un resserrement narratif, déterminée par un nouveau type d'espace. Même si les media ne constituent pas le thème du film d'Altman, ils sont à l'origine de cet éclatement du cadre, et de cette décentralisation du sujet. Certes l'ampleur panoramique de la mise en scène a un caractère unique, mais beaucoup de films récents échouent identiquement à trouver une chute: le gros plan du visage d'Al Pacino dans *Dog day afternoon* ne peut rassembler émotionnellement les éléments éparés du récit qui le précède; l'appartement éventré de *The Conversation* témoigne d'une impuissance à conclure; *The Parallax View* tente une vaine échappée vers le cauchemar optique.

C'est la ponctualité du récit qui regresse, et avec elle la position centrale du corps du héros, jadis porteur et actant d'un savoir journalistique sur l'intrigue.

HÉROS-MACHINES

On assiste ainsi à une récession psychologique des personnages préposés à l'enquête. Les deux journalistes des *Hommes du Président* ne sont dessinés individuellement qu'en quelques indices, et jamais situés en champions d'une juste cause (après tout, il s'agit en principe de chasser l'infâme).

Un film comme *Deadline U.S.A.* louait la vieille intégrité journalistique conduite par un rédacteur aguerré mais sans tache (Humphrey Bogart), auquel s'associait même la bonne volonté du grand capital (le personnage d'Ethel Barrymore). Et la façade du journal "The day" scintillait dans la dernière image, affirmant sa victoire sur la corruption ambiante.

Ceux qui traquent *Les Hommes du Président* sont des machines aussi efficaces que les media qui les entourent et les relaient. Le paradoxe veut que deux superstars les incarnent, mais leur interprétation s'abstrait réalisme dans la scène sociale où elle s'exerce : la salle de rédaction, ses machines à écrire, ses téléphones, ses tape recorders. Même si un certain typage conserve par ailleurs son pittoresque : dans la composition de Jason Robards en rédacteur en chef coriace intègre, fidèle au nœud papillon de l'étudiant qu'il fut à Harvard ou à Yale.

La terreur sociale que met en scène *Les Hommes du Président* ne s'organise plus en agressions spécifiques. Jadis le héros était cible vivante, dernier cercle du graphique, sur lequel convergeaient les menaces : revolver braqué, ennemi dans l'ombre, soporifique répandu dans un verre. *Les Hommes du Président* témoigne d'une paranoïa moderne. Redford est-il suivi ou non, lorsque, rentrant chez lui la nuit, il se voit gagné par la panique ? Il reçoit ses informations d'une bouche d'ombre dans un garage souterrain où tournoient des voitures suspectes qui jamais ne signifient leur danger. Même encerclement diffus dans l'enquête menée par Warren Beatty dans *The Parallax View*, avec ses enjeux insaisissables, déléguant leurs pouvoirs, différant leurs points d'origine.

La finalité des *Hommes du président* (et son leurre documentaire) tient à cette image finale des téléspectateurs relatant les étapes de la chute de Nixon. Nous voici fort loin du point de vue véhément et individuel de l'éditorialiste, dans la tradition dix-neuviémiste. McLuhan y voit la "substitution de l'image globale au simple point de vue". Le film ne s'achève pas sur les personnages dans l'effusion de la victoire, mais sur la seule inscription du medium en activité.

ENFANTS DES MEDIA

Le cinéma de Fritz Lang avait déjà affirmé les pouvoirs de l'image dans la conduite d'une enquête. Les coupables de *Fury* étaient démasqués par leurs gros plans filmés lors du lynchage. Et dans *While the city sleeps*, le journaliste (Dana Andrews) communique avec l'assassin (John Barrymore Jr) par les images télévisées. Mais il l'interpelle et le tance, en une mise en scène, toute langienne, du regard hypnotique, héritée de Mabuse. C'est une tension éthique qui s'affirme encore ponctuellement dans cette lucarne de conscience.

Rien de commun avec la prolifération actuelle : images sérielles des écrans télévisés, vertige de l'environnement audiovisuel, matière ininterrompue du fond sonore. L'enquête menée par les policiers de *Dog day afternoon*, reproduite sur tous

les écrans, ne tolère plus qu'on maîtrise son périmètre. Encore est-elle circonscrite à un quartier urbain. Celle de *Sugarland Express* prend la route, et draine un état.

Network entend dénoncer cette déclinaison rassurante de la réalité, où celle-ci perd toute identité. Cette fable puissante est aussi bavarde que *His girl Friday*, inspiré de Ben Hecht et de Paddy Chayeksky sont très semblables : tous deux pêchent par naïveté à force de cynisme.

Faye Dunaway y est ce monstrueux enfant des media, en qui toute déontologie a abdiqué. Pour elle plus que toute autre, "the media is the message". Son arrivisme est d'envergure : c'est le principe d'une réalité satellisée et insaisissable qu'elle prétend manœuvrer. Qu'importe le contenu, même s'il nuit aux intérêts des groupes financiers qui la paient. Chayeksky a voulu faire honte à ces abus, et montrer la vengeance du sens. La vieille psychologie développe ses périodes dans le personnage de William Holden, remarquable en journaliste de l'ancienne école, au visage buriné d'"anonymous alcoholic", prenant une revanche humaniste sur le glaçon Dunaway, et retournant à une épouse elle aussi griffée par le temps, humanisée par sa douleur et ses rides ("I'm hurt. I'm hurt badly").

Mais que retient-on de Network ? Moins le pessimisme moralisant du scénariste, que le triomphe des media et du nouvel espace qu'ils instaurent.

THEATRE GLOBAL

De cette déroute psychologique et morale d'un certain type de personnage, celui d'Opal (Geraldine Chaplin) dans *Nashville* est le piteux avatar. Sa chronique véhicule

toutes les inutilités et inexactitudes, tous les maniérismes. Elle enregistre sa voix au magnétophone, et cette répétition fade ment poétique est ravagée par les clichés du jour (A propos d'une couleur : "Non, pas ça, c'est fasciste"). Jusqu'au bout, elle n'aura rien compris et au moment du meurtre, ne peut que répéter, perdue dans la foule : "What happened ? What happened ?" Une foule qui va immerger ce corps inappétent à centraliser et dominer le propos. Opal atteste du néant contemporain sur le terrain du point de vue. La démarche rationnelle des policiers et journalistes n'a plus de lieu d'adhérence. Les aires définies pour elle par les lois d'un genre sont lettre morte. Les media scandés, brassés, décuplant leurs antennes, ont défini la nouvelle perception d'un grand théâtre global.

J.F.

FILMS ÉVOQUÉS

The big sleep, Howard Hawks, 1946
The maltese falcon, John Huston, 1941
Farewell my lovely, Dick Richards, 1975
The long goodbye, Robert Altman, 1973
Dog day afternoon, Sidney Lumet, 1975
The conversation, Francis Ford Coppola, 1973
The parallax view, Alan J. Pakula, 1973
All the president's men, Alan J. Pakula, 1975
Deadline USA, Richard Brooks, 1952
Fury, Fritz Lang, 1936
While the city sleeps, Fritz Lang, 1956
Sugarland express, Steven Spielberg, 1974
Network, Sidney Lumet, 1976
Nashville, Robert Altman, 1975



Piteux avatar : Geraldine Chaplin et Keith Carradine dans *Nashville*

"PAS UNE IMAGE JUSTE, JUSTE UNE IMAGE"

PAR LOUIS AUDIBERT

Le Cinéma, ce sont des images et des sons, mais, paradoxalement, un film est fait pour nous le faire oublier. Godard, lui, inverse le processus et nous rappelle que des images règlent aussi notre vie.

C'est l'étonnante force de Jean-Luc Godard d'avoir toujours considéré l'exercice du cinéma comme un discours. Non point pour déverser le bavardage d'un sujet tout puissant, qui se regarderait filmer et s'écouterait penser, mais davantage pour mettre en question les paroles du monde. Si un travelling est aussi une affaire de morale, on ne voyage pas impunément dans l'univers de la communication, il y faut aussi une éthique. Comment faire pour que le cinéma soit un acte responsable, à tout le moins conscient et non mystificateur ? Comment parler avec des images sans imposer des rêves, comment montrer sans donner des mots d'ordre, sans se soumettre au pouvoir de langues toujours arbitraires, mais non innocentes ?

L'acte cinématographique, parce qu'il est sémiotiquement complexe, est susceptible d'un jeu tremblé qui exhibe les règles. La lucidité est à ce prix, et la liberté. Il y faut aussi beaucoup d'art, une sorte de « bégaiement créateur » (Gilles Deleuze). En voici un exemple.

LA DÉFAITE DU SIGNIFIANT

Ici et Ailleurs, c'est un peu, à première vue, comme la petite monnaie d'un échec. Des images-signes sans usage, sans valeur, restées au fond de la poche, condamnées par leur arbitraire dérisoire devant la réalité terrible et mortelle. En 1970, Godard part en Palestine tourner un film pour le Fath. La juste lutte du peuple, on ne connaît que ça ; le Vietnam, c'est presque fini, mais restent les Palestiniens pour un film juste ; la Révolution est au bout de la caméra. Quelle Révolution ? Ailleurs, en tout cas. Le film devait s'appeler *Victoire*. Ce rêve militant normalisé, les premières images le montrent : plans de fusils et de mitrailleuses, combattants dans le désert oriental, visage d'une femme qui parle ; l'ensemble est coupé de cartons où se lit l'écriture de l'Histoire, telle qu'on l'enseigne, telle qu'on la prône : La Guerre du peuple - La lutte armée - Le travail politique. Traces des leçons bien apprises. Mais voici le plan suivant : la silhouette indistincte, tirée d'une bande dessinée, d'un fedayin, lentement s'efface, se brouille pour laisser voir dans le coin droit une image de Golda Meir. Cette irruption totale d'un graphisme hétérogène et dissemblable par rapport aux images *filmiques* précédentes - l'écriture était prise, elle aussi, dans la tradition — provoque une distorsion temporelle flagrante qui annule et renvoie à distance l'évidence spécifique du reportage militant ; cet effet de texte suffirait — s'il n'y avait déjà eu l'imparfait d'une

voix (« en 1970, ce film s'appelait... »). — à inscrire une énonciation rétrospective, à tout le moins réflexive ou « distanciée », qui annonce ce qui va bientôt suivre. Autre intervention de la voix : « Cela est devenu ceci ».

Cela : le reportage ; combattants à demi-masqués, dans l'herbe verte et le sable jaune. Les couleurs mêmes de la vie, l'Orient proche, dans sa violence quotidienne et actuelle.

Ceci : une image entièrement bleue, mais c'est celle d'un cadavre. D'une couleur à l'autre, le saut mortel, les massacres de septembre 70.

Ici et Ailleurs (1975) est un film qui rassemble des images anciennes, avec d'autres, parce que les acteurs en sont morts, et qui se consacre tout entier à réfléchir ce paradoxe familier et inconvenant : certaines images ne meurent pas, peut-être parce que trop proches des limbes, et ce, malgré la chute des vivants ; au contraire, leur caractère de simulacre leur assure parfois une énigmatique et souterraine, souveraine puissance ; et notre vie aussi est trop pleine de simulacres, encombrée d'images ; c'est pour cela qu'il n'y a plus d'images simples.

1970 - 1975. Une attente nécessaire, un recul obligé parce que la mort rend peut-être obscènes ces images de ceux qui ne sont plus (songeons à la musique de circonstance qui les accompagnerait à la Télévision, pour taire leur éclat insolite). Pourquoi cela ? Regardons ces soldats, rassemblés devant la caméra ; on nous dit qu'ils discutent de tactique, de gués à passer, de

danger. Au fond, *rien* ne les distingue d'une fiction, d'un quelconque film de guerre hollywoodien, à la violence désamorçée et rassurante. D'où la voix de Godard : « Les acteurs sont morts ». Incongruité du discours qui dit l'obscène de la chose : pris dans une image, tu n'es que simulacre, à jamais défini dans ce peu de réalité, mais qui dure, paradoxalement. Cependant, suffit-il d'une voix "off" pour tenter d'inscrire un retour vers la réalité ? Il y faut un agencement machinique plus subtil et plus insistant à la fois. L'image du groupe promis à la mort reviendra plusieurs fois pour finalement s'étaler en un long plan *fixe* : la fascination qui alors s'exerce, par son excès, permet enfin de voir, un peu comme une note de musique s'entend, dont la durée soudain dépasse celle des autres ; encore faut-il la reconnaître.

DIRIGER LE REGARD

Premier souci donc : traquer l'effet fictionnel inéluctable, par où la réalité s'absente, mort toujours déjà au travail. Pour cela retrouver, en un geste apparemment classique, le support actif de la voix, mais pour inscrire l'énonciation afin de relativiser l'énoncé ; produire un discours qui ne renonce pas à dire *je* et essaye enfin de parler sans masque. Il arrive que l'accent suisse de Godard ou la voix incisive d'A.-M. Miéville

s'échangent parfois contre une image noire, espace bref du médium où se réfléchit notre attente.

Plus encore : casser, non pas le discours, mais sa fluidité hypnotique. Jouer de toutes les matières de l'expression : musique interrompue, sons intermittents, faire clignoter l'écriture, répéter le titre. Ici et Ailleurs. Ici ET Ailleurs. ET. ET. En lettres blanches. Citations de journaux, collages. Cela s'appelle additionner des images, qui ne feraient jamais une somme, un signifié bien compact et enveloppé, conforme pour tout dire et qui dirait tout : non, justement. Plutôt montrer les blancs du texte, et la direction du regard.

Mieux : apprendre à voir une image de cinéma. Godard en montre la théorie. Qu'est-ce donc sinon du temps et de l'espace mis en rapports ? C'est-à-dire des séries et des chaînes. Une image chasse l'autre, une, et mille étaient possibles. Voici trois vignettes qui apparaissent sur l'écran noir, composant une petite polyvision : le temps se spatialise. Ici et maintenant ne suffit pas, il faut voir ici *et* ailleurs, jadis et naguère. Montrer aussi ce qu'une image cache, en quoi elle se transforme en une autre, en quoi elle lui ressemble. Nixon, puis Brejnev, Nixon et Brejnev. Les mêmes gestes.

Certaines images ont des privilèges : elles en capturent d'autres dont elles réduisent la perception. Briser le modèle afin d'appréhender à voir. Par dessus tout, puissance

des images sonores : il arrive qu'un son prenne le pouvoir et s'annexe un ensemble d'images : écoutez Hitler.

La vignette, qu'elle parsème ou occupe l'écran, c'est aussi la télé, boîte à images justement, diffusion massive du discours dominant, modélisation de l'imaginaire social. Branchage familial au flux fantasmatique réglé. Mais Godard contourne le cliché sociologique en intégrant l'image télévisuelle, qu'avaient enfants et adultes, aux grands réseaux des images mondiales. Contre les filets du pouvoir, enchaîner des images, c'est aussi libérer le sens. Il faut rendre à l'image sa provenance, son plein d'autres images.

Ainsi se réinscrit une certaine réalité dans la fiction, c'est-à-dire le rappel d'une fiction réelle, ou se casse l'entraînement hypnotique permanent. Pourtant cette indication réitérée de l'énonciation ne vise pas seulement à faire douter des images. Davantage et autre chose : montrer qu'il ne faut pas chercher des images justes, mais juste des images. Apprendre à voir encore : d'où le va-et-vient, le doublage, le commentaire. Et alors seulement, accorder une certaine confiance à l'image, pour permettre de saisir ce que la réalité comporte aussi de fiction. Voici une fillette dans les ruines de Karamé : elle lit un poème de résistance et de révolte ; comment ne pas voir la mise en scène théâtrale de l'enfant palestinien





ET ailleurs.

aux yeux bruns, dans ce paysage de pierres ; l'apprentissage de la liberté passe-t-il encore, comme en 89, par la déclamation ? Effet conscient. Mais voici une image plus "objective" : un dirigeant du Fath parle, tenant un micro ; en cercle éloigné, autour de lui, le peuple ; c'est encore du théâtre. Il faut donc savoir lire aussi à côté. Et ceci, encore : une femme illettrée répète un texte politique qu'on lui dicte : l'image montre un visage d'abord joyeux, puis lassé, rebuté ; qui parle ? Encore la voix des autres. Dépossession, système du commandement.

Tel est Ici et Ailleurs, réflexion sur une fuite. Aller voir la guerre du peuple là-bas, parce que la Révolution semble, ici, hors d'atteinte. Mais le voyage est aussi un leurre, le regard, trop facile. Comment faire retour à soi, sans perdre les autres ?

Il faut décidément cesser de croire à la simplicité des choses et donc des images. Trouver des mots justes qui ne soient pas des mots d'ordre. En finir avec les dogmes : pas une image juste, juste une image.

On sort d'Ici et ailleurs plus libre, plus riche et pourtant fasciné de cet extraordinaire pouvoir, ici montré nu, et qui abdique sa maîtrise. Comme toujours, avec Godard, naît le sentiment d'une œuvre limite. Malheur aux épigones.

L. A.

Les photos qui illustrent ce numéro
ainsi que des milliers d'autres
sont disponibles au :

STARS-FILMS CLUB

seule photothèque en France
spécialisée pour le Cinéma
et agréée par le Centre National
du Cinéma

*Si vous êtes chercheur
ou collectionneur de photos des films
ou des vedettes d'hier et d'aujourd'hui,
écrivez pour tous renseignements :*

**au STARS FILMS CLUB,
23, place de la République
75003 PARIS (joindre un timbre)**

ROBERTO ROSSELLINI

PAR LOUIS AUDIBERT



Rossellini photographié par Nestor Almendros au Centre Beaubourg.

Du néo-réalisme jusqu'au Messie, Rossellini n'a cessé de considérer le cinéma comme l'instrument précis d'un regard clair sur le monde. Du moins l'a-t-il voulu tel, avec une rigueur exemplaire.

« Il m'a appris à tourner un film comme s'il s'agissait de faire une partie de campagne entre amis. Il m'a fait comprendre qu'un film est un moment de la vie, qu'il n'y a pas de coupure entre la vie et le travail, que le travail est une forme de vie... Il ne faut pas être victime du complexe de la caméra ; il faut filmer la vie au fur et à mesure qu'on la goûte. »

Rossellini est l'ancêtre duquel nous sommes tous descendus... »

Ces paroles anciennes de Federico Fellini donnent peut-être une juste idée d'un homme dont la vie se confond, jusqu'aux jours récents, dans la gloire, le silence ou la discrétion, avec l'Histoire du Cinéma. Son nom est sans doute lié, pour la mémoire commune, à la naissance et au développement du Néo-Réalisme, mais cette vision reste un peu courte, puisqu'elle néglige toute l'œuvre récente, en partie inédite ou rarement projetée, mais en rien moins révolutionnaire. Ces quinze dernières années, Rossellini avait entrepris la tâche immense de visualiser une part de la mémoire humaine : il mettait en images *L'Age du Fer* (1964), le pouvoir monarchique aussi bien qu'un Socrate ou un Pascal... Après *Le Messie* (1976), il envisageait un film sur Marx, un autre sur Rousseau, un troisième sur Niepce... Au cœur de cette entreprise "didactique", il maintenait une même exigence, tôt affirmée, de poser sur la réalité du monde un regard libre et soucieux de comprendre ; en cela, il ne cessait de rester fidèle à la révolution néo-réaliste, inséparable d'une éthique nouvelle.

Deux films, *Rome, ville ouverte* (1945), *Paisa* (1946), ont ouvert au cinéma les chemins d'une liberté encore inconnue. A les revoir aujourd'hui, qui songerait que leur auteur avait réalisé précédemment quelques documentaires et *L'homme à la croix*, au scénario fasciste ? Mais *Rome* est un cri, *Paisa* une longue enquête passionnée sur un pays en proie à la défaite et à la renaissance. C'est l'accord immédiat entre la sensibilité d'une représentation et l'actualité d'un moment. Il n'y a pas de hiatus historique entre l'œuvre et la réalité ; la Résistance, c'est la mémoire des jours proches, longuement et douloureusement vécue dans une longue, interminable Libération ; le marché noir, la misère, la prostitution, sont la réalité vive... Cette adhésion à l'actualité est le premier caractère d'un nouveau cinéma qui va se développer avec, comme rarement dans l'Histoire, l'unité foisonnante d'une école. Il n'est pas vain d'y voir la source de l'exceptionnelle vitalité du cinéma italien jusqu'à nos jours, sans parler de son influence à l'étranger.

Rossellini n'est pas seul, mais peut-être constitue-t-il, avec De Sica, dans un autre registre, une des figures les plus pures du mouvement, parce qu'il réunit dans ses œuvres, comme l'a souligné André Bazin, la somme des secrets esthétiques du Néo-Réalisme. Il essaiera longtemps de maintenir la cohésion et l'ensemble de ces traits.

Le Néo-Réalisme ne se définit pas seulement par le caractère social, populaire, de ses sujets, l'importance des décors naturels, ou encore l'amalgame d'acteurs professionnels et d'hommes ou de femmes pris dans la rue. Il est, particulièrement avec Rossellini, une esthétique du regard. Négativement, il s'oppose à une conception spectaculaire et dramatique de la représentation esthétique, traditionnellement dominante jusqu'alors. Il faut entendre par là tout projet qui ordonne la réalité, la découpe en la soumettant à la manifestation d'un sens, qui lui préexiste de toute façon. Traits majeurs de cette esthétique : la notion même du montage, qui articule des plans, organisant des temps forts et des temps faibles dont la succession constitue une *histoire* ; la nécessité également de privilégier les protagonistes de cette histoire, sur lesquels le récit va se centrer et l'image se construire, au détriment d'autres pans de la réalité ; tout cela culmine dans l'organisation d'un dramatisme concerté : il s'agit d'animer des personnages par le jeu d'une interprétation.

Le Néo-Réalisme va désacraliser ce rituel et lui substituer une affirmation qui est un véritable postulat ontologique : l'identité d'être du Réel saisi dans sa globalité. Cela veut dire avant tout une très grande "sommation" devant les faits, que le regard doit se contenter de parcourir, en se gardant de leur imposer un sens prévalent. Il ne s'agit évidemment pas de renoncer à toute signification, mais celle-ci doit naître d'une vision synthétique de la suite des faits, et non plus d'une démarche initialement analytique qui morcele la réalité : celle-ci doit apparaître globale. Cette vision du monde — car c'en est une — se traduit immédiatement en structures de mise en scène radicalement neuves. Unité formelle et élément fictionnel vont tendre à se confondre avec la notion originale de plan-séquence, structure plastique qui se substitue à une syntaxe très articulée pour essayer d'épouser la richesse et la densité multiple d'un événement ; le champ visuel va s'approfondir remarquablement pour mieux suggérer l'espace vécu tandis que l'absence prolongée de rupture, la continuité de l'image permettent davantage une sensation de durée réelle. La caméra se fait plus mobile mais avec souplesse, suivant les variations de la réalité ou du regard : un panoramique n'aura pas le caractère divin d'un déplacement machinique hollywoodien.

Ainsi naît une vision à la fois concrète et complète, qui respecte l'ambiguïté comme la familiarité des êtres et des choses. Entre cent exemples, retenons le très bel épisode, dans *Paisa*, des partisans cernés dans les marais du Pô : mesurant une importance égale aux hommes et au paysage, lui-même partagé justement entre l'eau et le ciel, la caméra restitue subtilement les composantes d'une situation vécue. Ce refus de privilégier les personnages par rapport au décor se

double également d'une conduite de récit volontairement "accidentelle". Délaissant une linéarité artificielle et illusoire, la fiction est produite par l'entrecroisement de différents niveaux de réalité, de rencontres de séries relativement indépendantes : c'est le cas de *Paisa*, bien sûr, mais déjà de *Rome, ville ouverte*, où les adultes et les enfants ignorent mutuellement la communauté de leur lutte et l'implication de leurs actions. Il s'ensuit une fonction nouvelle de l'ellipse ; elle n'est point effet de style — suspension d'une écriture brillante — mais correspond à une lacune de la réalité ou de la connaissance que nous en avons, et qui est par nature limitée. C'est, dans *Rome* encore, l'exécution du prêtre et le surris imprévisible et momentané des fusils qui ont visé à côté ; un plan bref et rapproché des soldats, loin de préparer dramatiquement ce suspens, n'avait que souligné l'imminence de la mort. On le verra à nouveau avec *Le voyage en Italie*, où l'épisode du miracle n'est perçu par le couple qu'à travers une bousculade brouillonne et confuse.

Conserver au Réel toute sa *présence*, dans son ambiguïté même, tel apparaît le souci majeur de la démarche rossellinienne ; loin d'être sollicités à la façon de signes, les événements composent une phénoménologie, qui finit par livrer son sens : le Néo-Réalisme ne connaît que l'immanence. Mais ainsi se dévoile le postulat fondamental qui soutient l'entreprise : il faut que le Réel soit *lisible*, que la vérité soit inhérente au monde et qu'il suffise de la faire apparaître. La difficulté, l'équivoque même du Néo-Réalisme reposent sur ce fragile fondement. L'art de Rossellini a tendu de toutes ses ressources à en imposer l'évidence ; peut-être parfois n'en a-t-il que reculé les limites.

Après *Allemagne, année zéro*, où il réussissait à décrire l'enfance sans sympathie sentimentale, ses films vont s'attacher à manifester une réalité de plus en plus intérieure. *Stromboli*, *Les Fioretti*, *Europe 51*, *Le voyage en Italie* cimentent d'une lumineuse évidence l'énigmatique réalité de la foi, de l'amour, de la liberté. Ingrid Bergman, comme auparavant Anna Magnani, est alors l'incarnation directe d'un cinéma sans interprétation où les acteurs *sont* véritablement les êtres qu'ils animent. Sûreté du trait, proche de l'esquisse : l'écriture de Rossellini se veut franciscaine.

Mais cette sincérité, cet art dépouillé et parfois ascétique finissent par déconcerter le public.

Rossellini part pour l'Inde. Il en rapporte *India*, sans doute le regard le plus chaleureux et le plus précis d'un cinéaste occidental sur la réalité du sous-continent. En Italie, il retrouve le succès avec *Le Général della Rovere*, où il reprend l'évocation des années de guerre pour tracer l'itinéraire spirituel d'un escroc. *Les Évadés de la nuit* sont cependant une œuvre moins intéressante, avant que *Vanina Vanini* fasse éclater un ton stendhalien, inconnu au cinéma, mais bien proche, si on y prend garde, de la passion de la liberté propre à l'auteur.

Mais les hommes, l'Histoire, le sens des choses, le passionnent plus que la fiction. Méditant sur la situation du cinéma, considérant son aliénation spectaculaire mais ne



Marcello Pagliero et Maria Michi dans Rome ville ouverte.



Conserver au réel toute sa présence : Patsa.

doutant pas du pouvoir de l'image, Rossellini va demander à la Télévision les moyens d'un didactisme à la mesure de notre temps. Commence alors une série d'œuvres étonnantes visant à illustrer quelques grandes aventures mentales ou spirituelles, ou encore des moments historiques privilégiés. Il faut bien reconnaître dans cette somme unique et inachevée l'alliance d'une extraordinaire capacité de synthèse et d'une facilité remarquable à imaginer le rationnel et à spiritualiser le concret. Tout n'est assurément pas satisfaisant dans cette entreprise audacieuse, mais combien difficile. Donner à voir Des cartes, les Medici, ou l'Age du Fer... Rossellini fait confiance à l'image, mais sans naïveté : à l'inverse de Godard qui, réfléchissant, lui aussi, sur la communication, cherche à en exhiber le fonctionnement, au besoin en la détruisant, il ne va pas rappeler la matérialité du signifiant. Une fois postulée — encore — la positivité du regard, il fait porter son effort sur la richesse sémantique du visible : entre le pittoresque et le dramatisme, il cherche une voie médiane, rigoureuse, où il s'agit à nouveau de montrer des aspects de la réalité où le sens se condense et appelle la lecture. Mais point de symbolisme : la vision directe doit être enrichissement immédiat. Donner à voir l'absolutisme et la réduction des Grands dans les perruques et les rubans. Travail de l'image pour l'intelligence des yeux : Rossellini organise une pédagogie visuelle qui n'est pas sottise d'école. Il se trompe parfois, soit. Mais tel ne voit qu'un cerf sous les arbres et

la curée sanglante sous les eaux : pour d'autres, le texte git dans les formes et sous les couleurs. Le regard peut venir et apprendre. Voyons Mazarin mourir dans ses fards et ses richesses, et Pascal transi de feu après avoir mesuré la pesanteur de l'air.

Rossellini n'a cessé de nous murmurer que nous devions apprendre à voir.

L.A.

FILMOGRAPHIE DE ROBERTO ROSSELLINI

- 1939 Il tacchino prepotente
La vispa Teresa
- 1940 Il ruscello di ripasottile
- 1941 La nave bianca
- 1942 Un pilota ritorna
- 1943 L'uomo dalla croce
Desiderio (achevé par Marcello Pagliero)
- 1945 Roma, città aperta (Rome, ville ouverte)
- 1946 Païsa
- 1947 L'amore
Germania, anno zero (Allemagne, année zéro)
- 1948 La macchina ammazzacattivi (La machine à tuer les méchants)
- 1949 Stromboli
- 1950 Francesco, giullare di Dio

- 1952 Les sept péchés capitaux (sketch : L'envie)
Europa 51 (Europe 51)
Dov'è la libertà?
- 1953 Viaggio in Italia (Voyage en Italie)
Siamo donne (Nous les femmes, sketch Ingrid Bergman)
- 1954 Amori du mezzo secolo (4^e épisode, Napoli 43)
Giovanna d'Arco al rogo (Jeanne au bûcher)
Angst
- 1958 L'India vista da Rossellini (Télévision)
India
- 1959 Il generale della Rovere (Le général della Rovere)
- 1960 Era notte a Roma (Les évadés de la nuit)
Viva l'Italia
- 1961 Vanina Vanini
Torini ha cent'anni (Télévision)
- 1962 L'anima nera
Rogopag (épisode Illibatezza)
- 1964 L'âge du fer
- 1966 La prise du pouvoir par Louis XIV
- 1968 Atti degli apostoli (Les actes des apôtres)
- 1970 Socrate
- 1971 Blaise Pascal
- 1972 Agostino di Ippona
L'età dei Medici (L'âge des Medici)
- 1973 Descartes
- 1975 Le Messie

abonnez-vous

Pour en savoir plus sur l'actualité et l'histoire du cinéma,
les films à voir et à revoir, abonnez-vous à

CINEMATOGAPHE

Bulletin d'abonnement à découper ou à recopier et à retourner à :
CINEMATOGAPHE, 15, rue Tiphaine, 75015 Paris

Je désire recevoir les 6 prochains numéros pour 45 F (étranger 55 F)
ou les 12 prochains numéros pour 90 F (étranger 110 F)
Mon abonnement prend effet à compter du n°

Nom _____

Prénom _____

Adresse _____

Profession _____

Ci-joint le montant de mon abonnement, soit 45 F (étranger 55 F) pour 6 numéros, ou 90 F (étranger 110 F) pour 12 numéros, par chèque bancaire, postal ou mandat.
(Rayer la mention inutile).

CARLOS SAURA



Carlos Saura sur le lieu de ses tournages.

Cria cuervos avait décidé de la vogue du cinéma espagnol en France. **Elisa vida mia** la confirme. On lira ici plusieurs réponses sur les voies spécifiques d'une créativité.

* *

La critique de Cria cuervos, par Pierre Maraval, a paru dans le numéro 20. Celle d'Elisa, vida mia, par Louis Audibert, dans le numéro 28.

A PROPOS DE "CRIA CUERVOS"

Cinématographe : Comment est né dans votre esprit l'idée d'origine de *Cria Cuervos* ?

Carlos Saura : Je ne commence à penser à un film que lorsque j'ai complètement achevé le précédent. Même si quelquefois apparaissent en moi des esquisses d'autres films, je n'ai jamais plus d'un projet en tête. D'ailleurs, après avoir terminé un film, j'ai n'ai jamais plus d'un projet en tête. D'ailleurs, après avoir terminé un film, j'ai souvent durant quelque temps la hantise de ne trouver aucun autre sujet qui me satisfasse pleinement. Je me force alors à travailler de façon raisonnée, à écrire quelque chose tous les jours, à accumuler un matériel disparate, apparemment sans queue ni tête, un désastre en somme jusqu'à ce que, subitement, une partie de ce matériel ne se mette en ordre de lui-même. Les incongruités disparaissent alors et, petit à petit, tout prend un sens. Je sais alors que je peux commencer mon nouveau film.

Dans le cas de *Cria Cuervos*, l'idée d'origine était de montrer les rapports entre une petite fille et sa mère, partir en quelque sorte de l'image finale de *La cousine Angélique*. Si cette image d'une petite fille triste, absente, que peignait sa mère face à un miroir, n'était pas véritablement prévue dans le scénario initial, elle demeurait toujours présente dans mon esprit.

Bien entendu, cette petite fille devait avoir quelques particularités. Je voulais m'attaquer au passé, montrer une mère obsédée par sa fille au point de ne pouvoir la laisser un seul instant en même temps qu'elle la "vampirisait" en lui faisant partager ses angoisses, ses problèmes; une mère souffrante, malade et émaciée, presque un fantôme, et face à elle, une petite fille mystérieuse avec de grands yeux obscurs...

Anna Torrent a représenté pour moi la stimulation dont j'avais besoin pour écrire le scénario, à tel point que j'avais décidé de ne réaliser le film que si elle en était l'interprète. Cette petite fille a quelque chose de fascinant qui lui vient des profondeurs. Quelqu'un de très savant se cache là...



Dirigeant Ana Torrent dans *Cria Cuervos*.

Chaque film est une expérience unique, qui ne se répète pas. *Cria Cuervos* correspond chez moi à la possibilité de rechercher des aspects nouveaux et différents à l'intérieur de la société espagnole qui est mienne. Je suis un homme chez qui l'intuition dépasse la raison bien que je m'efforce sans cesse d'établir un équilibre raisonnable. Le résultat de mes films est sans doute à la mesure de mes obsessions.

C. : Contrairement à ce dont on pouvait s'attendre, on ne découvre pas dans *Cria Cuervos* de véritable trame historique. C'est à peine par exemple si vous évoquez la guerre d'Espagne par l'entremise de la bonne...

C.S. : La guerre civile espagnole a marqué mon enfance de manière décisive; ce sont précisément de ces années dont je me souviens avec le plus d'intensité. Il est par conséquent normal que ce soit un thème que l'on retrouve fréquemment dans mes films. Aujourd'hui, quarante ans plus tard, on peut commencer à parler de LA GUERRE. Ce n'est plus une nouveauté et depuis quelques années d'ailleurs, on peut constater une inflation de films à ce propos. Maintenant, on peut appeler les choses par leur nom, mais quand j'ai réalisé *La chasse* en 1965, on ne pouvait même pas prononcer les mots de "guerre civile" ou "guerre d'Espagne" ou "guerre de 36". La censure interdisait jusqu'à la moindre allusion ou tout ce qui pouvait avoir un rapport, même indirect, avec la guerre civile espagnole. On parlait de la guerre, oui, mais d'une guerre hypothétique.

Je crois avoir dit ce que j'avais à dire sur ce sujet, mais surtout, la vérité est que j'ai délaissé cette obsession que j'avais jusqu'à ces dernières années. En ce sens, la guerre apparaît dans *Cria Cuervos* comme quelque chose de lointain, d'oublié. Pour les nouvelles générations espagnoles, la guerre civile commence à n'être plus qu'une bien vieille histoire dont parlent les pères, mais beaucoup moins les fils quand ils évoquent

les différents stades de leur enfance et de leur jeunesse. Le vieillissement et l'oubli, des photos comme uniques témoignages, des reportages, quelques livres... c'est tout ce qui reste d'une guerre qui a détruit l'Espagne. Je suppose que la vie est ainsi faite. Même maintenant, pris sans doute par le cours des choses, je vois la guerre d'Espagne comme un rêve plutôt qu'une réalité. Un rêve tragique en ce sens qu'y périrent des milliers et des milliers d'Espagnols.

C. : Comment expliquez-vous la place prépondérante qu'occupe l'enfance dans votre univers ?

Je suppose que c'est parce qu'elle a été marqué par des événements que l'on pourrait qualifier "d'exceptionnels". Chaque jour, il se produisait des choses nouvelles et imprévues, des tragédies, la peur des bombardements, des cauchemars angoissants. Il est tout de même atroce de penser que la plus grande partie des Européens entre trente et cinquante ans ont vécu leur enfance parmi la guerre, la mort, la destruction; dans ces conditions, comment supposer qu'il n'en reste pas de traces...

C. : Dans quelle mesure avez-vous le sentiment de réaliser un cinéma autobiographique ?

C.S. : Je n'ai jamais réalisé une œuvre autobiographique, tout au moins de façon délibérée. Mais je reconnais que d'une certaine manière, quiconque se veut auteur — et c'est ainsi que je me considère quoique le terme d'auteur m'ennuie car il possède un sens prétentieux — doit recourir nécessairement à ses propres expériences pour raconter ses histoires, sans omettre toutefois l'imagination qui est un besoin pour soutenir son propos. En général, je pars avec la connaissance que je possède de certaines choses, mais comme je crois que ma vie manque d'intérêt — ou du moins n'a de véritable intérêt que pour moi ou mes proches — je préfère dans ce cas recourir à la transposition qui m'offre davantage de

liberté et la possibilité de m'aventurer plus avant. J'ai l'habitude de dire qu'un auteur a toujours en lui quelque chose du vampire en ce sens qu'il puise chez tous ceux qui l'entourent afin d'obtenir ce dont il cherche pour sa création. En ce sens, je me sens un peu vampire, commodément installé dans un fauteuil pour observer à travers une fenêtre, un whisky à la main, comment les choses se déroulent, me levant de temps en temps pour aller personnellement vérifier si ce que je vois est vrai. Ce qui reste de cela, ses obsessions, ses rêves, tout cela se fonde. Finalement, n'est-on pas son propre vampire?...

C.: *D'une façon générale, que pensez-vous de la vision subjective au cinéma?*

C.S.: Je ne conçois pas une autre vision. Je ne sais pas ce qu'est un cinéma objectif.

C.: *On a malgré tout l'impression que parfois, dans votre film, s'introduit cette vision objective par le biais de la grand-mère?*

C.S.: Toute l'histoire de *Cria Cuervos* est contenue dans le personnage de la petite Anna vingt ans plus tard, c'est-à-dire Anna adulte qui nous parle du futur. Tout le film s'ordonne autour de cette situation et ainsi le présent pendant lequel se déroule le film est vu comme s'il appartenait déjà au passé. Dans ces conditions, le souvenir, puisque tout est souvenir, a évidemment modifié. Il y a une phrase d'un écrivain espagnol, le dramaturge Valle Inclán, que je fais mienne et qui dit: «*Les choses ne sont pas comme nous les voyons, mais comme nous nous en souvenons.*»

Le monde qui est pour Anna enfant un futur est pour la grand-mère un monde qui s'achève, fermé sur lui-même, un monde quasiment mort dans lequel seul demeure et survit le souvenir. Le tableau rempli de cartes postales et de photos du passé qu'elle a sans cesse devant elle est la fossilisation d'une vie, les restes de sa propre vie. D'une certaine façon, c'est tout le film *Cria Cuervos* qui est un peu ce grand panneau plein d'images et de sons.

La possible lucidité de la grand-mère provient de sa capacité d'observation. C'est peut-être le fait qu'elle apparaisse comme le témoin muet de ce qui se passe qui donne l'impression d'un personnage plus objectif et neutre.

C.: *Pourquoi cette omniprésence de la mort chez vous?*

C.S.: Se préoccuper de la mort, c'est se préoccuper de la vie; c'est à peu près ce que disait Freud et il avait raison. La mort fait partie de la vie et c'est une sottise que de vouloir l'oublier. Ceci dit, je ne suis pas dans ma vie quotidienne quelqu'un d'obsédé par la mort, bien au contraire; sans m'en préoccuper particulièrement, je l'accepte tout simplement comme une chose naturelle bien que parfois cela me dérange. La maladie me préoccupe certainement plus que la mort car c'est quelque chose d'horrible et de dégradant.

C.: *Ne craignez-vous pas que l'utilisation d'un même personnage dans le même plan, mais à deux âges différents, ne tourne tôt ou tard au procédé?*

C.S.: Je ne sais pas. La construction de

Cria Cuervos est bien plus qu'un artifice d'auteur. La véritable protagoniste du film est une triple personne: mère - fille - fille vingt ans plus tard. Ces trois personnes, comme la Sainte Trinité, peuvent être en même temps une seule et unique personne.

C.: *On a l'impression, en voyant Cria Cuervos, que vous cherchez à restreindre de plus en plus les univers de vos histoires...*

C.S.: Mon caractère m'entraîne chaque fois davantage vers l'introspection; ce qu'il y a de magique et de surprenant dans la vie quotidienne me fascine de plus en plus. Cela fait des années que j'en suis arrivé à la conclusion qu'avec mon tempérament, l'unique façon de m'épanouir était de réaliser des films très simples, avec peu de personnages et dont les scénarii soient écrits pour être tournés, dans la mesure du possible, dans l'ordre même de leur écriture. Depuis *La Chasse* et depuis ma collaboration avec mon ami et producteur Elias Querejeta, j'essaie de faire ainsi. Je me sens plus libre avec une petite équipe en décors naturels; je travaille mieux. Je n'ai jamais tourné en studio, sauf pour une scène, celle du bombardement dans *La cousine Angélique*. A vrai dire, j'aime le travail minutieux en participation étroite avec les acteurs, avec la caméra, avec le monteur...

C.: *Vous êtes seul auteur de Cria Cuervos. Est-ce parce qu'il s'agit d'un film trop personnel?*

C.S.: Mes derniers films ont été écrits en collaboration avec Rafael Azcona qui est celui avec qui j'ai travaillé le plus étroitement. Cela a été pour moi un travail enrichissant car Azcona est un homme exigeant et sensible. Nous sommes pourtant deux personnes différentes et peu à peu ces différences nous ont séparées. D'un autre côté, j'avais le désir d'écrire seul un scénario. L'expérience a été positive et fascinante. J'avais besoin de faire ce pas pour pénétrer plus profondément les zones obscures que moi je pouvais et devais approfondir. Les résultats se feront sentir dans quelque temps, mais je dois dire que j'ai réfléchi avec soin sur cette décision de travailler seul et que ce n'est en aucun cas une preuve de vanité, mais bien plus de sincérité vis-à-vis de moi-même.

C.: *Quel changement la mort de Franco a-t-elle apporté au cinéma espagnol? Y a-t-il eu libéralisation de la censure?*

C.S.: L'Espagne a changé depuis la mort de Franco et nous espérons tous que ces changements accéléreront la progression vers la liberté à tous les niveaux. La dictature de Franco avait retardé brutalement l'évolution culturelle d'un pays qui avait vu tous ses liens coupés avec une génération fantastique, celle à laquelle appartenaient Bunuel, Lorca, Gil Albert, Cernuda etc... L'indigence culturelle des premières années après la guerre avait entraîné la majorité d'entre nous à devenir autodidactes et à découvrir la culture dans la clandestinité ou au cours de voyages à l'étranger. Les choses ont changé et vont encore changer plus rapidement maintenant. La censure est toujours présente, mais indubitablement, elle a perdu une part de sa dureté encore que de temps en temps quelques résurgences franquistes surprennent.

A PROPOS D' "ELISA VIDA MIA"

Cinématographe: *Beaucoup de cinéastes négligent ou refusent l'emploi de la voix off dans leurs films. Dans Elisa, vida mia, elle a un rôle très important. J'aimerais que vous définissiez ce rôle et l'importance que, d'une façon générale, vous lui accordez...*

C.S.: Aujourd'hui, je crois de moins en moins à tout ce qui est conventionnel, aux théories, à tout ce que, soi-disant, on peut faire ou ne pas faire. L'important est d'avoir la faculté d'utiliser tous les moyens dont on dispose et de les employer en toute liberté, sans contraintes, ni idées préconçues. De la même façon que la photographie d'un album de famille prend une autre dimension quand elle est projetée et intégrée dans un récit, la voix off cesse d'être un procédé littéraire (en acceptant le fait qu'au départ, elle en soit un) dès l'instant où elle "s'écoute" sur un écran de cinéma.

Dans le cas d'*Elisa, vida mia*, cette voix off, qui souvent ne l'est pas puisque nous voyons les acteurs eux-mêmes la répéter ou la compléter, donne le ton d'un récit dont nous ne saurons jamais avec certitude, tout au long du film, s'il appartient à Elisa ou à son père. Ce récit, sans véritables prétentions littéraires (il peut même apparaître davantage comme un extrait de journal ou une série de notes désordonnées) s'intègre dans la narration, expliquant parfois certaines choses ou servant simplement, d'une façon peut-être élémentaire, à différencier le "littéraire" et le "cinématographique", la parole et l'image.

C.: *Ne craignez-vous pas que le mode de narration que vous avez choisi pour ce film ne déroute quelque peu les spectateurs, je veux parler de ce mélange fiction-réalité, personnage adulte et enfant dans le même plan...*

C.S.: Il m'importe peu qu'il existe des lacunes dans la compréhension des choses car ces lacunes m'appartiennent également. J'essaie d'être cohérent avec moi-même car j'ai assez de prétention pour penser que si une chose m'intéresse, il se peut qu'elle intéresse aussi les autres. Dans *Elisa, vida mia*, le jeu "espace-temps" fait partie intégrante du récit.

Il y a le problème de la critique professionnelle. Rarement un critique littéraire se permettrait de dire d'un roman ce qu'un critique de cinéma peut dire d'un film, à savoir le juger, ou trouver qu'il a une demie-heure de trop, ou qu'il manque d'action, ou qu'il est difficile à comprendre pour les spectateurs. A la limite, le critique de cinéma devient alors un mauvais producteur. D'autre part, il y a une volonté de tout rationaliser. Il me plairait qu'on voit *Elisa, vida mia* en faisant davantage appel à la sensibilité qu'au raisonnement. En cela, je ne crois pas démesurément gênant qu'il y ait quelques scènes obscures pour le spectateur comme pour moi. *Elisa, vida mia* est le fruit d'une confusion qui essaie de ne pas être confuse; pour moi, faire un film est un effort pour essayer d'ordonner mes pensées.

Par expérience personnelle, j'ai appris que le chevauchement des temps et des espaces n'était pas une invention intellec-



tuelle, une spéculation gratuite, mais qu'il correspondait vraiment à notre incapacité de rencontrer notre temps unique et notre espace unique. Nous sommes multiples et cette multiplicité me conduit à accepter une réalité dont les contours imprécis et lointains enferment les temps et les espaces distincts.

C. : *Etes-vous d'accord pour définir Elisa, vida mia comme un film sur la solitude, le passé et le rêve ?*

C.S. : Oui, pourquoi pas ? Cela dit, je ne crois à aucun type de simplifications.

C. : *Quelle importance a malgré tout chacune de ces notions dans votre vie propre ?*

C.S. : Je considère que le cinéma fait partie de ma vie, sans même savoir s'il n'est pas plus important, quoique je pense que non. L'unique notion que je vois clairement est la confusion, à la fois de temps et d'espaces, d'oubli, d'images rêvées, de moments heureux et malheureux. En fait, tout cela fait partie de la vie de tout le monde ; c'est mon matériel de travail.

C. : *Dans votre film, il y a une représentation de l'homme très critique. En effet, le mari de Maria nous est présenté comme peu intelligent, s'inscrivant totalement dans une société souvent abjecte ; quant à Antonio, il semble pour le moins assez peu psychologue...*

C.S. : Pour moi, il y a une grande diffé-

rence entre un être en crise (sentiments, maladie, violence et guerre) et un être qui ne l'est pas et se satisfait de son sort. Un être en crise développe une activité sentimentale inhabituelle ; il a besoin d'affection, de tendresse, de compréhension. Elisa et Luis, son père, sont deux être en crise et c'est peut-être pour cela qu'ils se comprennent et se complètent. Antonio et le mari de Maria (spécialement même ce dernier) sont incapables dans leur chronologie personnelle correspondant à leurs apparitions dans le film, de comprendre fondamentalement la crise et la tension à laquelle Elisa se voit soumise. Mais j'aimerais dire clairement qu'à mon avis, Antonio est sur le point de traverser une crise similaire ; c'est peut-être la raison pour laquelle son comportement est "tactiquement" équivoque.

C. : *A la limite, même le personnage du père (Fernando Rey) est montré comme égoïste. Ainsi, on a fortement l'impression que s'il demande à sa fille de rester, c'est pour pouvoir mieux la cerner ; à un autre moment, ne se préoccupe-t-il pas de seulement survivre sans lui prêter un seul regard...*

C.S. : Oui, c'est certain, Luis est égoïste, mais je crois aussi que nous sommes tous égoïstes dans notre comportement vital. On peut penser que Luis veut qu'Elisa reste auprès de lui pour avoir la possibilité de l'observer, s'en servir comme matériau de travail ; progressivement pourtant, les choses changent, la vie de Luis et celle

d'Elisa s'entre-mêlent, se complètent. Leurs égoïsmes coïncident alors ; ce serait en tout cas — si cela était possible — un égoïsme à deux.

C. : *Elisa, vida mia apparaît un peu comme la négation du couple. Ainsi voit-on trois couples détruits, même si le dernier ne l'est pas en pratique (je veux parler de la sœur d'Elisa et de son mari), probablement à cause des enfants d'ailleurs...*

C.S. : Je crois que je ne dis rien d'original en affirmant que dans chaque mariage, il y a un échec évident. L'unique forme de vie en commun est la solitude partagée et dans ce sens, plus que la négation du couple, c'est l'affirmation de la possibilité d'une existence basée sur le respect des solitudes mutuelles.

C. : *J'aimerais que vous précisiez l'importance de la séquence où l'on retrouve Fernando Rey gisant dans une sorte de décharge publique après qu'il ait quitté son domicile...*

C.S. : Cette séquence fait partie intégrante du récit, c'est un saut dans le vide, on peut laisser libre cours à l'imaginaire. En supposant que le récit soit raconté à ce moment-là par Elisa ou par sa mère, ce serait comme si la voix off essayait de nous expliquer un état d'âme : le père-époux a disparu. La police est avertie qu'un homme mort répond à ce signalement. Elisa-mère accourt donc et cet homme se transforme : il "devient" le père. Évidemment, tout peut s'imaginer. La voix off n'explique que les

sentiments d'Elisa-mère: « Dans le fond, j'aurais préféré le rencontrer mort... ». Dans ce cas, l'image devance le texte littéraire tout comme il arrive que dans d'autres parties du film, l'image nie ou confirme le texte.

C.: *Qu'est-ce qui vous a déterminé à choisir Fernando Rey pour interpréter ce personnage?*

C.S.: Décidé à réaliser le film en son direct (comme je le fais depuis *Le jardin des délices*), le meilleur choix pour le rôle était Fernando Rey. Auparavant, nous ne nous connaissions pas, nous n'avions jamais travaillé ensemble, mais j'admirais beaucoup son travail avec Bunuel ainsi que dans quelques émissions de télévision ou il était excellent acteur. Il y a comme cela en Espagne d'excellents acteurs inconnus du public international, notamment chez les plus de cinquante ans et maintenant chez les jeunes. Au fur et à mesure du travail en commun et dans l'examen de leurs rôles Fernando Rey et Geraldine Chaplin se sont rencontrés de plus en plus tout au long du film, surtout au niveau de la sensibilité, à mon avis l'aspect le plus délicat du travail. Fernando s'est toujours montré intelligent et sensible, avec beaucoup de générosité au moment de collaborer. Travailler avec des acteurs comme lui est un plaisir.

C.: *Fernando Rey, c'est bien évidemment vous...*

C.S.: Je pourrais très bien dire certaines des choses que dit Fernando Rey dans le film, mais je m'identifie davantage à un personnage qui n'apparaît pas dans le film et qui serait comme une synthèse d'Elisa et de son père.

C.: *J'ai ressenti Elisa, vida mia comme un film terriblement désespéré où l'être humain, à la limite, n'est considéré que comme du bétail demeurant dans l'antichambre d'un abattoir qui est la mort... chose que vous m'avez paru montrer avec ces têtes d'animaux ensanglantés qui se succèdent...*

C.S.: Il est toujours difficile de parler de choses aussi importantes. Simplement, la mort est aussi présente que la vie et il est inutile de l'ignorer. Je ne suis pas certain qu'Elisa, vida mia soit un film désespéré ou "terriblement" pessimiste; car s'il y a un processus de mort, il y a aussi un processus de naissance.

C.: *Dans ce film, vous faites dire à Fernando Rey que si, auparavant, il mettait une journée pour écrire une page, maintenant, non seulement il se contente, mais il recherche le brouillon de par l'authenticité qui s'en dégage. Cela s'applique-t-il à vous en tant que cinéaste?*

C.S.: Travailler dans le cinéma n'est pas pour moi la malédiction biblique dans laquelle j'ai été éduqué, mais plutôt quelque chose de joyeux avec quelques gouttes d'amertume. Fernando dit dans le film qu'il ne supporte pas tous ces prétentieux qui croient être en train de faire des "œuvres d'art"; cela fait référence au commentaire de Fernando quand Elisa lui dit combien elle aimait les cartes que son père lui envoyait. Fernando dit qu'avant, il était très préoccupé par la façon de dire les choses, par le style, pour trouver les phrases adéquates; il avait besoin de plusieurs brouillons. Maintenant, il préfère les cartes mal écrites; «celles qui ont des fautes d'ortho-



graphe me parlent»... C'est-à-dire que les années passant, il est arrivé au stade où il s'intéresse bien plus à la spontanéité qu'à la façon de dire les choses. Je ne sais pas si l'on peut m'attribuer ce que Fernando dit, mais ce que l'on peut affirmer, c'est que j'ai atteint une certaine sobriété expressive, une décantation, une simplicité plus grande et que j'aimerais continuer dans cette voie.

C.: *Pensez-vous vraiment que le "brouillon" soit possible au cinéma de par la machinerie que cela implique et le délai que nécessite la mise en chantier d'un film. Durant ce temps, la réflexion doit mûrir...*

C.S.: Quiconque travaille dans le cinéma connaît les limites du milieu, du moins dans l'engrenage industriel où certains d'entre nous évoluent. J'ai essayé d'obtenir une plus grande liberté de mouvement et pour ce faire, j'ai tenté chaque fois davantage d'être le responsable de mon travail. Je crois qu'on peut distinguer nettement deux méthodes de travail, différentes et peut-être complémentaires: le travail individuel, de régisseur, et le travail collectif. Je suis avec beaucoup d'intérêt les mouvements cinématographiques collectifs débutants mais je crains beaucoup, vu notre éducation, qu'il soit possible de faire abstraction des individualités. L'idéal serait de pouvoir faire un film sans le manque de moyens et de temps qui nous oblige à trop travailler le scénario et la préparation du film. Il me coûte de considérer mon travail de metteur en scène comme une simple illustration de mes idées ou comme le romancier qui "met au propre" son manuscrit. Je crois que la base même de notre travail se trouve au moment de la réalisation.

C.: *Avec le recul et les premières réactions, y a-t-il, dans Elisa, vida mia, des choses que vous n'avez pu dire ou que vous regrettez d'avoir mal dites?*

C.S.: Je ne me pose jamais ce problème car il ne sert à rien de se lamenter sur les erreurs commises. En outre, on sait déjà que ce que fait l'un est différent de ce que pensait faire l'autre. A mon avis, cette possibilité est la base même de notre travail.

Dans le cinéma, le repentir n'a pas de place. Je l'ai fait: c'est fait. D'autre part, je n'éprouve pas d'amour particulier pour mes œuvres; au contraire même, il me plairait de pouvoir les oublier définitivement.

C.: *La séquence de la représentation théâtrale correspond finalement assez bien à la manipulation dont nous sommes tous l'objet...*

C.S.: Ce qui est débattu dans "Le grand théâtre du monde" (œuvre écrite au 17^{ème} siècle par un de nos classiques, Calderon de la Barca) est le libre-arbitre et la possibilité que les acteurs soient en même temps interprètes des rôles qu'on leur a attribués et eux mêmes. De ce fait, certains des personnages n'acceptent pas les rôles dont on les charge et ils se rebellent et bien que dans la thèse finale, Calderon de la Barca prétende démontrer que l'important pour chacun est de jouer son rôle de la meilleure manière possible, en accord avec sa propre façon de l'interpréter, il dit en définitive que chaque personne est libre de faire ce qu'elle veut quoique dans la vie on corresponde souvent à un rôle déterminé. Ce que Calderon voulait montrer, c'est que le salut ou la perte de l'homme dépend entièrement de son comportement. L'œuvre de théâtre fait partie de ce que prétend dire Elisa, vida mia. Sommes-nous nés pour suivre des règles de conduite déterminées, et des lois? Ou au contraire, sommes-nous nés pour être nous-mêmes capables de mettre en doute ces lois et ces normes, ces règles qui codifient notre existence... Cette manipulation à laquelle vous faites allusion, je la vois personnellement dans le système où nous vivons et qui, pour moi, n'est guère plus qu'un ballon qui enflé de plus en plus sans que personne ne soit capable de faire autre chose que de l'entourer de protections afin qu'il ne se dégonfle pas, de peur qu'un jour, finalement, il n'explose.

Propos recueillis par
Dominique MAILLET.
Traduction de Claudie LAVINAL
et Dominique MAILLET

ROBERT BRESSON

Là où une génération s'interroge et tâtonne, Robert Bresson parvient à toucher et résoudre tous les problèmes que le discours critique moderne pose au cinéma : son et silences, cadre et hors champ, expulsion de la représentation traditionnelle. La grande rigueur d'une image essentielle, nettoyée, spécifique, porte dans *Le diable probablement* un cri de révolte contre les criminelles banalités d'une époque.

Cinématographe : Avez-vous le sentiment d'avoir fait avec *Le diable probablement* votre film le plus engagé, le plus séculier ?

Robert Bresson : Le plus actuel. C'est la première fois que je ressentais la nécessité d'exprimer une certaine révolte sur ce qui m'entoure, de la façon la plus directe. En donnant l'alerte, j'ai soulevé les passions.

C. : Pensez-vous que la polémique soulevée par votre film tient à la représentation de sciences humaines très diffusées à notre époque, la psychanalyse en particulier.

R.B. : Non, je crois que la polémique a existé sur un autre plan (en dehors de l'habituel grief que l'on me fait de montrer des personnages désincarnés). Elle ne concerne ni



la psychanalyse, ni la religion. Les gens ne veulent surtout pas être inquiétés. Ce qui se passe, et ce qu'on leur cache, est monstrueux. Si l'on va aux sources, on perçoit quelque chose d'effrayant. Les civilisations sont mortelles bien sûr, mais il s'agit ici de la planète tout entière. Il s'agit de la vie.

C. : Vous utilisez des bandes d'actualité, des images parfois très connues. Comment avez-vous souhaité que cette information soit perçue ?

R.B. : J'aurais pu tourner ces scènes moi-même, mais cela aurait excédé les possibilités du coût du film. J'ai donc emprunté ces documents à la Télévision. Ces images ont l'air simpliste et rapide, mais je ne voulais pas prêcher, seulement montrer. J'étais stupéfait par les boues rouges, qu'on tolère cela sous prétexte d'argent et de profit. Idem pour les bébés-phoques. Le reste était un problème de forme : condenser ces documents tournés en Méditerranée ou au Ca-



nada, et les mêler par le montage à la vie quotidienne. Juste après la mort du bébé-phoque, on voit la jeune fille quittant son appartement avec ses bagages. De même, après le bateau naufragé, je montre le Pont-Neuf. Il y a transposition de l'actualité, le document parvient au même niveau d'image que la fiction.

C. : Est-ce qu'il y a dans votre démarche et dans le choix de vos personnages comme un nouvel évangélisme ?

R.B. : Si j'annonce une nouvelle, j'en annonce une mauvaise. Je ne suis ni le premier ni le seul. Mais je ne voulais pas critiquer, seulement montrer. Ainsi l'image du champignon atomique : renforcer ce côté innocent et irresponsable des conférences sur l'atome. En nucléaire ou en médecine, on fait des choses dont les conséquences ne sont pas mesurables. Ni pour le confort, ni pour le besoin : au nom du progrès. Et dans tous les domaines : on veut maintenant introduire l'air et l'eau sur la lune ; qu'est-ce que cela veut dire ? Je suis demeuré sur ce point en-deçà de livres très solides sur la vie de l'homme, des animaux et des plantes. Nous avons à notre disposition des moyens si puissants que rien ne semble impossible, on veut dominer la terre, et chacun se croit un créateur. Ce processus ne semble pas pouvoir être arrêté, il est bien pire que la force brutale et la guerre. Plus obscur, aussi, d'où le titre du film.

Or, c'est le refus de voir, et l'abêtissement général. On empêche les gens de sentir, de

réfléchir, avec ce perpétuel commentaire musical à la radio, au téléphone, dans les magasins. J'ai ressenti un dégoût, Freud parlait de Malaise dans la civilisation.

C. : Pensez-vous que ce soit là votre film le plus désespéré ? La censure a souhaité l'interdire aux moins de dix-huit ans.

R.B. : Le plus affreux, oui. Mais aucun de mes films n'est désespéré. Je comprends le pourquoi de l'interdiction. On ne peut imaginer le cinéma sans une certaine censure, l'image est trop forte. Mais la mort du héros, Charles, est un sacrifice. C'est pour cela que j'ai introduit la phrase brutale du psychanalyste. Il meurt pour une grande cause : suicide comme dans la Rome ancienne, à la Sénèque, et il parle souvent de ses rêves. En même temps, cela rejoint le fait-divers : ces garçons qui se donnent la mort par le feu, ce besoin de s'immoler, cet aspect irrésistible du suicide. Je pense qu'il s'agit d'un suicide héroïque, pas malsain, qu'il n'implique pas une contagion éventuelle. Dans sa préface au livre *Opération survie*, Haroun Tazieff écrit : « *Jeunes, c'est à vous d'agir* ». D'où l'expression de mon propos par la voix de la jeunesse, du génie de la jeunesse, sa souplesse, ses surprises merveilleuses. J'aime bien découvrir des choses, ressentir ces poussées d'inconnu. Chez les acteurs professionnels, il n'entre pas l'ombre de l'inconnu.

S'il y a ici de la psychologie, elle sort d'elle-même, par le coup d'œil ou le sourire. Ce

n'est pas une chose explicable avec des mots, elle doit donner l'ambiguïté de la vie même.

C. : N'avez-vous pas adapté des œuvres littéraires qui avaient leur teneur psychologique ?

R.B. : Il n'y a pas beaucoup de psychologie chez Bernanos, et même Dostoïevski. J'admire beaucoup Stendhal, mais il cherche à tout expliquer. Il écrit des pages et des pages pour rendre plausible la tentative de meurtre de Julien Sorel. Dans la scène avec le psychanalyste, j'ai donné un certain nombre d'informations sur le personnage de Charles, pour le situer et le comprendre. Il fallait dire cela rapidement. Pourquoi aurais-je montré les parents ? Il y a une unité du film qu'il faut respecter. Je lui fais dire seulement sur la mère : « *Plus mon père est riche, plus elle l'aime* ». Je voulais télescoper des éléments sur lesquels je n'avais pas le temps de m'étendre. Il fallait toucher, exprimer fortement, dans le cadre de l'unité du film. Tout ce qu'on aurait pu mettre dans un scénario est ici comprimé, et dit en quelques mots, au moment où l'on veut savoir, où le dénouement approche. Il faut laisser beaucoup de choses dans l'ombre, c'est très important : ainsi dans *Pickpocket*, d'où l'ambiguïté.

C. : Cette exigence de l'unité et de l'économie filmique passe forcément par l'ellipse ?

R.B. : C'est dans les coupures que se glisse la poésie. Il faut savoir écourter, supprimer, montrer la chose seulement à un certain moment. On ne voit pas non plus les



parents de la fille, seulement le frigidaire rempli, l'ascenseur.

C. : *Il y a dans votre film une récurrence d'objets : troncs d'église devenus machines à sous, bouteilles de Coca-Cola, poste de télévision que le héros regarde et écoute avant de mourir.*

R.B. : Pour les troncs d'église, j'étais intéressé par la rencontre sonore des pièces qui tombent par terre et de la grande musique religieuse. Il n'y a pas d'explication délibérée. Plus c'est intuitif, plus j'en me rassure sur mon travail. Il est très beau, ce morceau de Monteverdi, et inédit. Monteverdi atteint parfois la grandeur que l'on trouve chez Bach.

C. : *Quelles sont vos exigences quant au son ?*

R.B. : Il faut que les bruits deviennent musique. Pas d'orchestre-fantôme. Amener un silence : un silence est cent fois plus dramatique qu'une musique. Les bruits tournent dans la mémoire et le souvenir, comme les parfums et les odeurs, au moins autant que les paroles ; ils jouent comme des acteurs. Quand le bruit passe, c'est l'homme qui passe. Mes films sont des petits morceaux de bruits et de silences collés les uns aux autres. Ce n'est pas de l'artificialité. Nous vivons dans les bruits et le cinéma refuse de s'en occuper. Mais les jeunes s'y intéressent aujourd'hui, peut-être parce que j'ai ouvert la voie. Il n'y a aucune raison de mettre une musique-fantôme sur des images, sinon la facilité. Et la musique est dangereuse, car à la fois précise et imprécise : pré-

cise quant à l'écriture, mais imprécise quant à l'effet produit.

C. : *Pouvez-vous commenter vos choix de cadrage, ceux qui isolent certaines parties du corps. Est-ce là la seule expression de la partie pour le tout ?*

R.B. : Je ne cherche pas à représenter quelque chose, comme un acteur sur une scène. Je cherche à communiquer ce que je ressens. Ainsi si je veux exprimer la puissance d'un cheval, je n'en montre que le poitrail et l'arrière-train musclés, je vais directement à l'impression de puissance. Le cavalier est de trop, il gêne. Pourquoi, lors du départ à la guerre dans Lancelot, ne montrer que les selles, et les mains détendant les rênes ? Parce que je dois ensuite montrer un cheval seul, celui qui tourne dans la forêt. De même, dans *Le diable* probablement, quand quelqu'un se reculotte, je montre les jambes et la culotte. Ou bien des poignées d'ascenseur, ou des bas de porte. Ce que font les personnages en entrant n'a alors aucun intérêt ; l'intérêt réside dans le sol, les bagages, ces bagages qui sont pauvres. Puis ce sont les bouteilles de Coca-Cola sur le sol, avant qu'on les voie enfin culbutant et s'embranchant. Il faut supprimer tout ce qui n'est pas indispensable. L'intérêt ne sera ensuite pas visible, si la chose a déjà été en partie montrée. Cela tient à l'habitude hélas toujours présente du théâtre, de la représentation. Il ne faut pas représenter, on ne représente rien. Il faut sentir quelque chose et le communiquer. Si le son est important, il faut neutraliser l'image. Dans *Le journal*

d'un curé de campagne, nous avons dépensé beaucoup d'argent pour louer une gare avec des figurants et un train. Mais j'ai finalement tout coupé et n'ai laissé seulement que le sifflet de la locomotive qui rentre en gare. Un bruit est tellement plus important qu'une image. L'œil va au dehors, l'oreille va dedans, et profondément.

Il ne faut pas mélanger ce qui est pour l'oreille et pour l'œil. Quelquefois, je pars d'un objet, comme pour le flacon de poison, saisi par la main qui l'emporte. C'est comme dans la parole : le mot désignant l'objet vient séparément du mot désignant la personne. De même, je vois l'objet, non la personne, et c'est ainsi que je le montre. Dans la plupart des films, on voit tout comme sur une scène, tout est expliqué par le dialogue. Je trouve admirable le mot de Corot, que j'ai cité dans mon livre : « *Il ne faut pas chercher, il faut attendre* ». Et se mettre dans un certain état, où l'on trouve.

C. : *Y a-t-il un appel aux générations futures dans cette jeunesse que vous donnez à voir ?*

R.B. : Je les ai montrés tels qu'il me semble qu'ils sont, des bourgeois qui essaient de changer d'existence, s'aimant et se faisant souffrir. Mai 68 a fait faire beaucoup de progrès : tout est dans ce tutoiement magnétique. L'égalité qui s'exerce entre les enfants se perpétue chez les adolescents d'aujourd'hui. C'est ce type d'égalité qu'il faut trouver.

Propos recueillis par
Jacques FIESCHI

LE DIABLE PROBABLEMENT

Réalisation : Robert BRESSON
 Directeur de la photo : Pasqualino de Santis
 Son : Georges Prat
 Décors : Eric Simon
 Avec : Antoine Monnier, Tina Irissari,
 Henri de Maublanc, Laetitia Carcano, Régis
 Hanrion, Nicolas Deguy.

« Je vous lance maintenant un défi à vous tous, athées que vous êtes. Comment sauverez-vous le monde ? »

Quelle route normale lui avez-vous ouverte vers le salut, vous autres savants, industriels, défenseurs de l'association, du salariat et de tout le reste ? Par quoi sauverez-vous le monde ?

Par le crédit ? Qu'est-ce que le crédit ? A quoi cela vous mènera-t-il ? (...) Vous n'avez pas d'autre fondement moral que la satisfaction de l'égoïsme individuel et des besoins matériels (...) L'instinct de conversation est une loi, soit mais ni plus ni moins normale que la loi de destruction, voire d'auto-destruction... Oui monsieur, la loi d'auto-destruction et la loi d'auto-conservation ont dans le monde une égale puissance. Le diable se servira encore de l'une comme de l'autre pour dominer l'humanité pendant un temps dont la limite nous est connue. Vous riez ? Vous ne croyez pas au diable ? La négation du diable est une idée française, une idée frivole. Savez-vous qui est le diable ? Connaissez-vous son nom ? Et ignorant jusqu'à son nom, vous riez de ses pieds fourchus. Car l'Esprit impur est un esprit grand et terrible qui n'a que faire des pieds fourchus et des cornes que vous lui avez attribués.

Dostoïevski.
 l'Idiot

« Les satisfactions que procurent une société non libre provoquent une perte de conscience et tendent à faire une conscience heureuse qui accepte les méfaits de cette société ; elle est le signe que la lucidité et l'autonomie sont en train de se perdre (...) La sublimation au contraire, dans ses formes les plus accomplies, dans l'œuvre d'art par exemple, devient force cognitive qui va à l'encontre d'une suppression de conscience tout en l'admettant. »

H. Marcuse.
 L'Homme unidimensionnel



Deux mains à la crête d'un mur, la nuit. Une silhouette, puis une autre, qui se hissent avant de sauter à terre. Dans *Un condamné à mort s'est échappé*, avant qu'ils ne s'évanouissent dans l'ombre, un des deux hommes étreignait l'autre : « Si ma mère me voyait ! »

Ce départ, c'était la liberté, le retour dans la famille des hommes.

Vingt ans après, dans *Le Diable probablement*, des images presque semblables retournent cruellement le symbolisme de l'évasion. La prison dont Charles s'échappe, c'est celle d'une société humaine devenue irrespirable. La liberté, c'est le suicide « le seul acte où la volonté a encore quelque chose à dire ». Le compagnon, c'est un mercenaire payé pour l'accomplir. Epave muette dont, une fois « la chose » faite, nous entendrons la course se perdre dans la nuit.

Entre les deux scènes se déroule la trajectoire d'une œuvre dont, à chaque étape, on pensait atteint l'extrémité du désespoir. La hantise du suicide la traverse de part en part ; tentation du curé de campagne en sa nuit d'angoisse. Méditation du pick-pocket prisonnier (« Il y avait quelque chose que je ne lui avais pas encore dit : pourquoi vivre ? ») Prolongements sinistres de la phrase de la mère dans *Au hasard Balthazar* (« Marie est partie... - Partie ?... Elle ne reviendra plus jamais. ») Frêle silhouette

noire de Marthe dominant la Seine du haut du Pont Neuf, dans *Quatre nuits d'un rêveur*. Dernier combat, quasi suicidaire de Lancelot ayant perdu Guenièvre. Pour ne pas parler des suicides effectifs de Mouchette et de la Douce.

Les remous éphémères suscités par les problèmes de censure à l'occasion de la sortie du film risquent donc, à son détriment, de détourner l'attention du public vers des discussions sociologiques oiseuses du genre « Bresson a-t-il fait un portrait exact de la jeunesse d'aujourd'hui ? ». Or à qui lui demanderait où il a pris son nouveau personnage, Bresson serait sans doute enclin à répondre, comme Dostoïevski à propos de Stavroguine « *Je l'ai pris dans le fond de mon cœur* ». Car à travers tous ses modèles, il nous parle toujours du même être, affronté au même univers oppressif, et en s'exprimant avec les mêmes moyens, sans doute de plus en plus épurés, de plus en plus ramassés sur eux-mêmes, mais dont les intuitions fondamentales étaient déjà présentes au moment de *Un condamné à mort s'est échappé*. Monotonie peut être pour certains, mais *monotonie géniale* au sens où Bachelard l'appliquait à l'univers d'Edgar Poe. Monotonie impressionnante, à la mesure de ce fameux style qui est l'homme même.

Car au fond, c'est bien de cela qu'il s'agit. Que nous importe que Bresson, à son tour aborde les problèmes de la jeunesse droguée,

de la pollution et des bébés phoques, quand ces problèmes alimentent la bouillie verbale quotidienne de la T.V. et des journaux ? Le grand risque couru ici par Bresson, c'est justement de venir défier le diable avec ses propres armes. Car si comme dit Baudelaire « la plus grande ruse du diable c'est de faire croire qu'il n'existe pas » comment douter que l'instrument privilégié de cette ruse ne soit tout ce qui le dissimule en le banalisant ? Toute cette multiplication d'images qui normalise le tragique et émascule tout scandale et tout refus ? Tous ces dossiers et tables rondes qui en intégrant l'innommable au discours quotidien, le rationalise et le transforme aussitôt en *poncif*, en *tarte à la crème* ? Comme l'atteste toute la méditation d'un Resnais, la conscience du réel passe par le détour de l'imaginaire. Le discours rationnel oppressif ne peut être battu en brèche que par le discours irrationnel de l'Art et sa force de refus.

Or dans le Diable probablement, ce qui frappe dans les séquences *écologistes* c'est que le didactisme qu'on pouvait craindre de voir alourdir la manière habituelle de Bresson est conjuré par une réorganisation émotive, une reprise en charge des documents par le montage qui, elles, portent indéniablement la marque de Bresson : c'est par exemple ce cri glaçant entendu en *off* — donc non encore identifié — suivi de l'image d'une traînée de sang sur la neige, avant que n'apparaisse la tête dressée de la mère phoque. C'est le bruit sourd du coup de gourdin rappelant les coups pleuvant sur Balthazar, ou la mouette prise au piège poissons du goudron et se débattant dans l'agonie comme les oiseaux de Mouchette.

Y répondront dans une autre séquence les terrifiants craquements des arbres qu'on abat, parfois entendus alors que frémit au sol l'ombre du feuillage annonçant la chute. Grande plainte sans mots de la Nature. Mais le montage accéléré des chutes et leur direction centripète (comme la séquence des chasseurs dans Mouchette ou des archers dans Lancelot) crée l'impression d'être harcelé, cerné, piétiné. C'est l'impression que ressent Charles, conscient d'être transformé sinon en pâte à papier, du moins en robot par la société technologique qui l'empêche lui aussi d'être ce qu'il est, qui le « force à ne plus vouloir », à remplacer ses vrais désirs « par de faux désirs calculés d'après des statistiques, des sondages, des classifications américano-russo-scientifiques super-connes ». Tel est le langage que Charles tient au psychanalyste. Mais il est inévitable que ce langage ordinaire, conceptuel (qui constitue, hélas, la substance intégrale de 90 % des films actuels) apparaisse chez Bresson assez pauvre (en raison même de son évidence) par comparaison au langage poétique implicite du discours filmique. C'est lui qui dessine l'univers de Charles — en faisant peut-être par surcroît la psychanalyse de Bresson.

La critique s'est souvent complu à remarquer, à un certain moment, que les personnages de Bresson étaient des volontaires, des obstinés. C'est une restriction à coloration psychologique. Il vaudrait mieux emprunter à l'expression biblique « homme de désir » ; d'un désir exercé vers l'ailleurs et contre le monde où l'on se trouve, en proie à ce que la philosophie appelle « l'impatience des limites ». Et surtout il vaudrait mieux lire cette non-patience, cette révolte, moins au



niveau des sujets qu'au niveau des limitations de l'espace filmique et du « tempo » qui donne à chaque film de Bresson l'irrégularité précieuse des battements d'un cœur.

Bresson a souvent exprimé le rapport au monde de ses personnages par le seul spectacle de leurs mains. Le condamné, le pickpocket, le jeune peintre de Quatre nuits d'un rêveur, sont des actifs. Mais leurs mains se livrent à une ascèse technique qui, en fait, est celle d'un refus. Le condamné est l'exemple unique et beau d'une destruction constructive ; il lacère, éventre, tord l'appareil technique pénitentiaire pour forger des instruments de liberté. C'est une technologie, donc en apparence rationnelle, mais mue par une force de subversion irrationnelle, par un désir viscéral de liberté. L'ascèse gestuelle négative du Pickpocket subvertit elle aussi l'ordre des choses qu'elle refuse parce que de toute façon « le monde est à l'envers ». Et Jeanne saura lui dire : « Vous n'êtes pas dans la vie réelle ». Quant au jeune peintre des Quatre nuits, son absence du monde des hommes se concrétise dans le contact sensuel, solitaire, avec la matière picturale qu'il transforme en un autre monde : celui de son Rêve.

Mais Charles est un personnage bressonnien dont les mains sont au-delà de la révolte, ou de l'évasion dans l'Art. La radicalité de son refus est au-delà, dans l'ascèse du non-agir et sa volupté désespérée. La main de Charles, comme si elle ne lui appartenait plus, ne peut plus qu'être le support de son regard, et qu'offrir le refuge de sa paume ouverte à une balle de revolver dont il contemple, assis au bord de la Seine, la lente oscillation. (Un peu comme Arnold, dans Balthazar, regardait le revolver placé dans sa main par Gérard le voyou).

Charles n'est pas acteur, mais spectateur, parce que lui non plus « n'est pas au monde ». Il en a déjà pris congé, en cette simple phrase des Karamazov griffonnée sur son livre de maths : « Quand me tuera-t-je, si ce n'est maintenant ? »

Le suicide est donc écrit. Écrit aussi par Bresson, comme pour la Douce, dès les pre-

mières images. Indifférent aux lois du suspense au niveau factuel (on savait aussi que Fontaine s'échapperait et que Jeanne serait brûlée), Bresson réintroduit l'émotion interrogatrice à chaque instant en fonction justement d'une issue connue. On regarde « Le suicide du Père-Lachaise » avec la même angoisse impuissante que la Douce, et lorsque le doigt de Charles sur le plan lumineux du mètre, déclenche en pointillé sanglant l'itinéraire funeste, on a la même impression que dans Une femme douce lorsque la bonne ouvrait la fenêtre sur la vue du guéridon, ou que l'écharpe sortait du tiroir. Mais ce « destin » n'emprunte pas pour autant le symbolisme plaqué sur le décor, les acteurs et les objets, rendu célèbre par des films noirs du type Le jour se lève (avec le fameux réveil-matin et la fameuse porte d'armoire).

Au contraire, Bresson joue sur la coexistence paradoxale de l'irréversible (connu) et du « peut-être encore possible » ressenti à travers l'émotion portée par la composition. Émotion postulant le refus absolu des moyens habituels du tragique et en créant un autre d'autant plus fort qu'il se contente d'organiser l'espace et le temps de plus en plus autour de la personne de Charles : arrivées et départs, « absences répétées » de plus en plus inquiétantes pour les amis qui l'entourent et qui tentent (comme le spectateur, mais avec la certitude de l'avenir en moins) de scruter ce visage lisse, encore enfantin, à peine éclairé par instants d'un sourire ironique, où justement les signes du destin — comme c'est le cas en général pour les vrais candidats au suicide — sont tout à fait gommés. Aucune fascination romantique n'émane de cet anti-héros que la critique, toujours séduite par les références littéraires, appelle un nouveau Werther, en se plaignant en même temps de son peu de charme. Une certaine grâce nonchalante dans la démarche et une certaine beauté des traits d'Antoine Monnier sont corrigées par les cheveux qui estompent les traits et surtout une prononciation parfois ingrate. Le coup de génie de Bresson, devant ce défaut d'articulation qu'il n'avait pas souhaité au départ (Nicolas Deguy, engagé d'abord pour tourner ce rôle,



ayant été déplacé — avec quel extraordinaire résultat — sur le personnage du drogué, c'est d'utiliser cet obstacle comme Michel-Ange utilisait à son profit tel défaut du marbre. Charles en devient d'autant moins attrayant, mais d'autant plus intéressant à la mesure de son opacité.

La seule parenté (mais importante) de Charles avec Stavroguine déjà cité, c'est justement cette inexplicable dévotion qu'il suscite dans le petit groupe où pourtant il sème le malheur et le gâchis comme malgré lui : impuissance à opter dans un monde où l'option de toute façon n'a plus d'importance ; impuissance au moins égale des autres à jouer le rôle de sauveurs, à triompher (comme dans *Pickpocket*) d'un mal intérieur pressenti comme terrible — Mal que Michel (l'éternel ami fidèle et croyant aux bons sentiments qui inspire si merveilleusement Bresson dans tant de films) perce à jour : « *Tu veux vivre exceptionnel dans un monde exceptionnel* ». Mais ce mal et cette ascèse de l'inertie sont l'envers d'une force de quête et de refus. Si Lancelot Cesse de poursuivre au bout de sa lance ce que Guenivière appelle ses fantômes, il risque d'étouffer dans un univers rétréci.

Cet univers rétréci, étouffant, chaotique, nous l'avons vu dès les premières images tel que le dessine quasi-abstraitement le montage elliptique brillamment discordant de la première séquence en forme d'inventaire saugrenu : une réunion vociférante d'anarchistes, un projecteur de cinéma montrant la nature massacrée. Deux sacs de voyage émergeant d'une porte entrouverte, signe qu'une fille quitte ses parents — une Triumph avec une autre fille, convoquant le garçon pour qui la première s'en va — des bouteilles vides repoussées du pied dans une mansarde au milieu des rires — un orgue révélant les profondeurs de ses entrailles mécaniques sous les doigts de l'accordeur et jetant des notes brèves dans une immense nef — un aspirateur qui passe sur un tapis rouge cependant que sur des chaises des êtres figés parlent de religion et que, dans le fond de l'église, la fille à la Triumph glisse dans les livres pieux des photos obscènes...

Ce monde fou, qu'importe que gauchistes, traditionalistes ou psychanalystes le reconnaissent comme le leur, ou s'estiment caricaturés d'un trait sommaire ? Le fétichisme de la vraisemblance est décidément incroyable : vaincu en peinture, il n'est pas près de l'être au cinéma.

La merveille ici au contraire, c'est la puissance créatrice dont jaillit le réel transformé. Clients de l'hôtel Méridien, sachiez-vous comment un cadrage et un montage transforment un palace en souricière ? Jouant sur l'humanité froide des vitres qui glissent, sur la surface lisse d'une porte métallique d'ascenseur cadrée de si près qu'elle ne révèle son identité qu'en entrouvrant son mystère, sur une clef de porte dont la plaque oscille, sur les placards d'une chambre ouverts et refermés, Bresson dessine poétiquement un piège, un nouvel Alphaville, une planète livrée à l'enfer du rationnel et que l'amour ne pourra sauver. Coincée dans ce piège comme Marie dans *Au hasard Balthazar*, Edwige qui se donne « pour une heure » à un libraire anarchiste, lui lance son défi : « *Qu'attendons-nous ?* » et ironise au plan suivant qui ferme l'ellipse, sur le « bonheur » qu'elle a donné — « *Vous n'allez pas pleurer aussi ?* » — cependant que son visage, en se relevant, laisse voir une larme.

Larmes de jeunes filles et tendresse impuissante. En vain Charles voudrait sauver Edwige, Michel Alberte, et tous trois ensemble, Charles. A l'inverse de *Pickpocket*, il n'y aura pas de salut. Aucun « drôle de chemin » ne peut mener à Charles. Et l'espace bressonnien dit cet effort si mal récompensé de se rejoindre, l'insatisfaction perpétuelle du quêteur et l'angoisse de celui qui attend. Croit-on que la permanence (ici paroxystique) de ces escaliers où l'on se croise, de ces ascenseurs montant et descendant depuis Les Dames du Bois de Boulogne jusqu'aux Quatre nuits d'un rêveur, soient un ressassement purement esthétique, une jonglerie précieuse ? On est en droit d'y voir au contraire l'obsession de la rencontre éphémère ou manquée, de l'instabilité foncière de tout, de la fuite et du désir de l'Autre mystérieu-

sement inséparables. Si le thème reste le même, la forme s'épure de plus en plus ; on peut s'en convaincre en observant le progressif resserrement esthétique de la scène de l'ascenseur, depuis la simple description générale des Dames jusqu'à aujourd'hui, où il semble que plus les personnages sont baignés et plus les objets et les sons se rapprochent, offrant à l'imaginaire la belle provocation de leur seule présence : contre-poids mouvant de l'ascenseur et bouton rouge qui s'allume, dénonçant la présence qu'on craint ou qui au contraire nous échappe. Porte béante sur les premières marches de l'escalier, vue de l'appartement où Charles tarde à arriver. Seuil où, chassé par Alberte, Michel s'est assis comme un chien fidèle.

Les gestes de tendresse sont ainsi le seul recours d'une parole impuissante, ou de la compassion du mal qu'on provoque soi-même et dont on est à la fois coupable et innocent. En une scène admirablement éclairée succédant au plan dans la pénombre d'une table chargée des restes d'un repas, Charles console Alberte dont les épaules sont secouées de sanglots en lui tapotant le dos et en lui essuyant les yeux du coin du drap, comme à un enfant. Toujours, aux explications rationnelles (qu'il gomme au fur et à mesure dans un dialogue qui en comporte déjà peu) et à celles impliquées par le « jeu », Bresson préfère l'éloquence muette d'un geste (haussement d'épaules, mouvement évasif d'une main) et l'éclair fugitif d'un regard.

En effet, à quoi bon « expliquer » (mot qui revient sans arrêt chez Bresson comme un constat d'inutilité) ? « *Je vais tout expliquer* », dit Charles à Alberte au retour d'une de ses fugues. « *N'explique rien* », dit-elle. Et dans le geste fait par Charles pour l'étreindre, la caméra « attrape » un regard étrangement triste, et justement non « expliqué » par le metteur en scène à l'interprète, mais capté au vol en un de ces dons du hasard que Bresson guette, piochant comme un chercheur d'or en quête d'une pépite.

Espaces de la séparation, échec du langage, ou du moins du langage rationnel. Avec un art éprouvé de la cruauté narrative, Bresson utilise le montage parallèle et l'aide paradoxale d'une cabine téléphonique pour dire en trois plans courts et deux phrases la dérision de la communication et l'hétérogénéité des espaces, tant matériels que spirituels. Alors que ses amis le croient sauvé, au même moment l'intervention du psychanalyste (que Bresson traite au vitriol) va précipiter encore plus Charles vers son dernier itinéraire.

Ce sont ces ultimes trajets, ces marches au supplice qui ont inspiré à Bresson les plus grands moments de son cinéma. Par l'utilisation poignante du silence et des rares bruits, par l'art des pauses, il apparaît un musicien et un poète inégalé du désespoir et de la mort injuste.

Souvenons-nous de la montée au calvaire de l'âne — Christ roué de coups —, de ses arrêts, oreilles dressées au sifflement des balles dans la nuit, de son départ brusque, puis de son immobilité dans l'aube trouée d'un long chant d'oiseau, avant l'image finale. Du concerto pour boîte au lait de Mouchette harcelée par le village, s'arrêtant pour quêter un dernier signe de vie d'un

paysan qui ne la voit pas, puis l'horreur des trois "essais" avant le but. De la Douce seule dans sa chambre et de ses "stations" près de la commode, puis au bord du lit, dos au spectateur, impénétrable. De la progression titubante de Lancelot avant le cri d'amour et de révolte et l'effondrement sur le tas des compagnons morts.

Dans *Le Diable probablement*, jamais le tragique n'est sorti aussi fortement d'une totale dédramatisation. Seul le crissement d'une semelle de caoutchouc peuple le silence d'un escalier de service; rien ne paraît sur le visage de Charles; aucun mot, ou presque, n'est échangé avec son exécuteur pressé de retourner se coucher. La nuit est seulement peuplée des bruits de voitures et des pas des passants. Monde recréé du Paris nocturne, monde banal du métro, où pourtant le plan en continuité d'une station à l'autre sans une parole entre les deux jeunes gens prend une densité insupportable. Une main anonyme servant un cognac dans un café déjà fermé serait un dernier contact avec la vie si Charles ne s'arrêtait un instant devant une fenêtre inconnue d'où filtre la douceur de quelques mesures de piano. C'est la seule concession à la tendresse faite à la faveur d'un alibi réaliste dans un finale d'une parfaite dureté, par Bresson qui a solennellement banni la musique en forme d'intrusion d'auteur comme l'était le *Magnificat* de *Mouchette*. On ne peut donc se plaindre d'aucune "récupération" spirituelle par un auteur à ce point de vue étroitement surveillé. Mais le sacré revient néanmoins comme une absence, une nostalgie, de façon

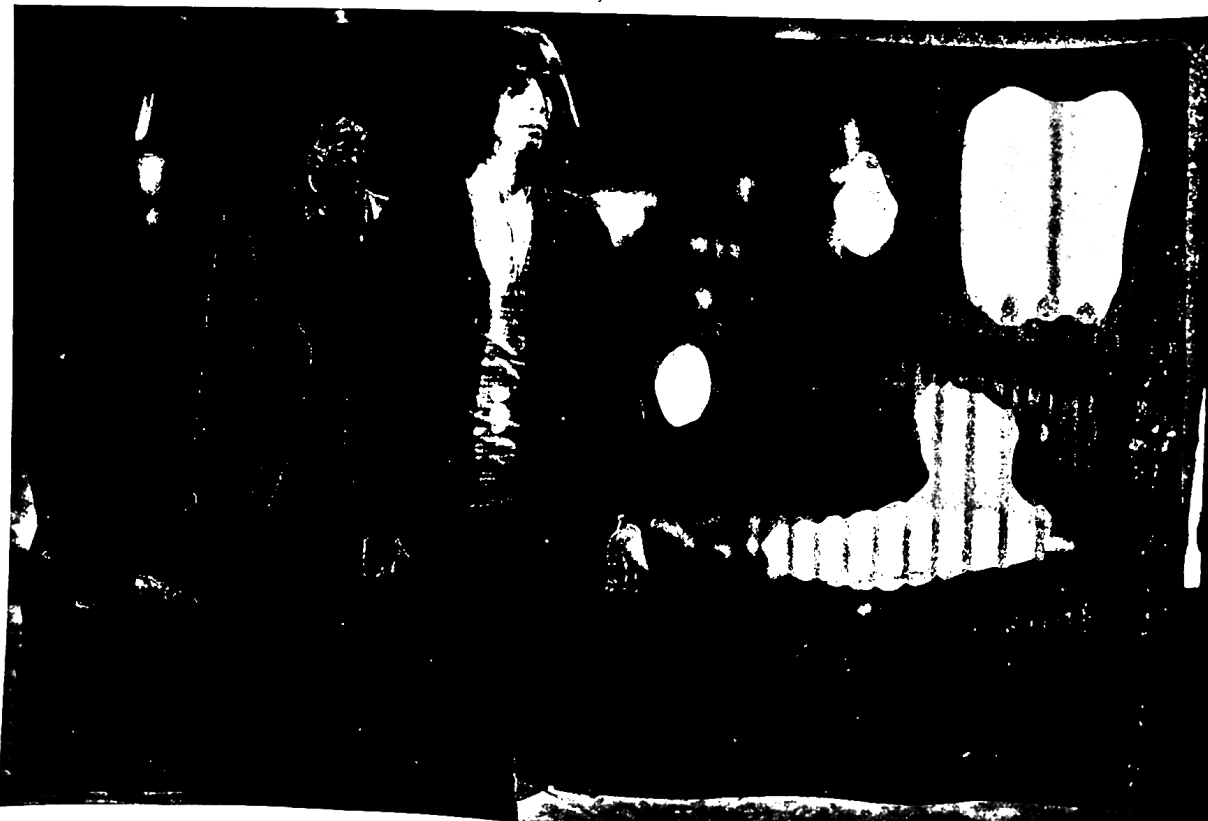
à la fois forte et subtile, en forme de rime lointaine. Le visage de Charles allongé sur le dos, cheveux dégagés, a maintenant (comme la Douce) la beauté calme des gisants. C'est l'écho du plan où il dormait dans l'église vide, au son du psaume du *Cantique des Cantiques* (magnifique choral inachevé de Monteverdi "*Ego dormio, cor meum vigilat*"). Or les mots du psaume que Bresson a choisi d'entendre inlassablement monter sous les voûtes (pendant que Valentin fait ruisseler sur les dalles l'argent des troncs éventrés), quels sont-ils? "*Immaculata mea columba*": ma colombe sans tache.

Nostalgie d'une nature sans souillure, d'une mer sans pétroliers, d'un amour libéré de la violence du désir. Comme il arrive chez les plus grands, l'aventure du héros recoupe l'aventure créatrice de l'auteur. Comme le cygne et l'azur hantent le vocabulaire mallarméen, cette nostalgie d'une pureté qui se dérobe sans cesse, c'est celle de Bresson au travail dans sa quête harassante et jamais satisfaite. Suppression de la gangue, élagage du trop jusqu'au risque du trop peu. Affres du choix (Edwige ou Alberte) associant l'endurance méritoire et la fidélité de l'équipe technique à la recherche de l'Unique Nécessaire. Refus de mettre deux traits là où un seul suffit, en préférant à l'estompe et à la nuance cette courbe qui cherche la même précision, la même économie, la même beauté que le pinceau de l'artiste japonais.

Pureté de la lumière qui évite le contraste dramatique évident. Pureté du son cent fois refait, rendu à son éclat originel dans un

écran de silence, éveillant des échos intérieurs comme la pierre tombant dans le puits, et posé à sa juste place, le juste n'étant pas l'esclave du vraisemblable. Pureté du simple geste, combiné avec les autres éléments, de sorte qu'une jeune fille tirant des provisions d'un frigidaire dans le grincement tenu d'une grille et le léger choc de deux bouteilles pleines — à eux seuls évocateurs de fraîcheur — montre ce que ferait aujourd'hui un Vermeer doué des moyens du cinéma. Harmonie stylisée d'une étreinte: les silhouettes mêlées de Michel et d'Alberte dessinant à contre-jour sur la lumière du Bois de Boulogne un bref moment de tendresse dans la douceur du pardon. Perfection de l'éclairage, tel celui de la séquence du revolver, la nuit au Vert-Galant, traitée par Pasqualino de Santis après Pierre Lhomme pour *Quatre Nuits d'un Réveur*; Bresson reprend presque le même angle que naguère pour Marthe, pour cadrer Charles assis au bord de l'eau dans sa méditation suicidaire. Et il semble ainsi par l'éclairage plus mat, l'eau plus sombre et sans reflets lumineux, l'absence du bateau-mouche lointainement entrevu comme un adieu au début du générique, rappeler la minute de bonheur à jamais disparue.

Ainsi, retournant en sens inverse des moments d'espérance du *Condamné*, de *Pick-pocket*, de *Quatre Nuits*, la caméra de Bresson revient spontanément à des images familières. Et le jeune martyr du monde moderne, se redressant entre les jambes des agents dans la scène de l'église, a des allures de Jeanne d'Arc.



L'univers de Bresson renvoie d'abord à Bresson. Même lorsqu'il paraît se rapprocher de l'actualité, il creuse à l'intérieur de son propre monde, à l'intérieur d'un alphabet poétique qu'il a créé à son propre usage. Ce manque de variété sur lequel certains ironisent est le signe à la fois d'une géniale exigence et d'une grande solitude.

Comme en musique ou en poésie on ne peut discuter le jeu souverain des affinités électives. On ne peut obliger quiconque à être ému par le cinéma de Bresson. Ce que par contre on ne peut faire sans tomber dans le ridicule, c'est, au nom de critères rationnels et d'un quelconque tabou de vraisemblance, décréter manque de savoir-faire ce qui est précisément l'expression d'une volonté esthétique cohérente et forte. D'autant plus forte qu'elle n'est pas dans l'ordre de l'intelligence mais aux ordres profonds de l'irrationnel. Contentons-nous de reprendre à propos de Bresson lui-même cette question des *Notes sur le Cinématographe* : « *Est-ce parce qu'il chante toujours la même chanson que le rossignol est si admiré ?* »

Mireille LATIL LE DANTEC



*« Je déteste la vie.
Mais je déteste aussi la mort.
Je la trouve affreuse. »*

Le Diable probablement est un essai synthétique, qui approche le mal d'exister dans son ensemble : la survie sur terre, l'amour, la mort... Et il rappelle quelques-unes des attitudes où un grand nombre se réfugie : l'association écologique, la réflexion religieuse, la destruction anarchique, etc. Le film présente une vision ecuménique, cosmique, telle qu'elle peut exister chez un individu, c'est-à-dire les déformations comprises. L'univers de Charles est exposé de l'endroit où sont posées ses semelles, toutes les images du film sont montrées du dedans. On est placé à l'intérieur de ce personnage incliné, caricaturalement penché en avant, le regard immobile, les gestes minimums. Un être féminin incarné par un corps masculin. Un garçon doux.

Bresson fabrique son film de toutes pièces pour qu'il ressemble d'aussi près que possible à la pensée alambiquée de cet esprit vaguant. Il est ainsi amené à sublimer tous les éléments du film, à commencer par l'image. Citons l'émouvante proue rouge fendant la surface grise de la Seine, ou l'enseigne de pharmacie, promue chef-d'œuvre d'art populaire. Chaque scène dans un escalier est l'occasion de compositions où le cadreur crée des déséquilibres contrôlés et où les silhouettes des acteurs se placent aux foyers des perspectives. « *Il ne me reste plus de lui qu'un vieux pull et ces bouteilles de Coca vides* » est accompagné par un plan de ces objets. On comprend alors pleinement ce qu'ajoute en beauté et en sens la composition de cette image, pourtant à proprement parler redondante. La matière est proche, grâce à une photo très définie, le sucre semoule et le sel de mer en deviennent presque fascinants.

Les mouvements de la caméra sont aussi lents et décomposés que ceux des acteurs. Ils sont encadrés de longs plans fixes avant et

après chaque glissement. Charles ramasse un pantalon, le psychiatre tourne ses yeux pointus vers le téléphone : dans chaque action les divers moments du mouvement sont énumérés plutôt qu'enchaînés.

La bande-son est construite comme une musique. L'exemple le plus évident est l'abatage des arbres où le montage des bruits de tronçonneuse est irréaliste. On entend la scie lorsque le tronc est déjà en train de tomber et on ne la voit jamais. C'est un concert de sons concrets, où alternent les ronflements du moteur et le grondement des branches se pulvérisant au sol. L'image de la futaie jetée par terre est intégrée en contrepoint — se rappeler le plan d'ouverture : le cadre est fixé sur un arbre magnifique, levant ses branches noires depuis un socle immobile ; puis ce dessin bascule comme l'ensemble bien accordé des étoiles dans la nuit. (On regrette, en fin de plan, le mouvement de caméra qui nuit à l'effet).

Les bruits de pas ont sans doute une grande importance. La caméra, qui se penche pour suivre les pieds et les mouvements de jambes, attire encore l'attention sur ces rythmes. La marche sert de continuo au film.

La diction renvoie au *sprechgesang* par son caractère atonal. « *Vite, vite, allons.* » Le français devient extérieur comme une langue étrangère. La langue est rendue au chant parlé. « *Oh, Michel.* » Il y a une douceur, une retenue dans la voix qui s'accorde à l'écoulement mesuré des images. Ce n'est plus l'expression de l'acteur qui communique l'émotion, mais la construction par elle-même, la mise en film — par opposition à mise en scène, ou mise en image, qui sont ici également restrictifs.

Bresson ne produit pas un objet réaliste — comme l'atteste entre autres l'absence de rigueur pour les raccords de lumière ou de costume — mais nous fait accéder au plaisir formel, à l'instar de Bach par exemple : Charles fait acheter le pistolet par un tiers ; le trajet de l'ami, dont le retour est filmé comme l'aller, et qui n'a lui-même qu'un petit rôle dans l'histoire, est parcouru symétriquement par deux inconnus, composant ainsi un mouvement en miroir. Le centre du film de Bresson, c'est sa confection. Le plaisir vient de la mise en film.

Les personnages sortent de l'appartement. Les têtes ondulent dans le chambranle et se substituent l'une à l'autre avant de se fixer pour un dialogue. Le plan le plus banal devient prétexte à mouvements, compositions, glissements de formes.

Lors de la réunion religieuse, l'accordeur qui coupe le dialogue de notes tonitruantes n'a pas d'autre fonction que d'ajouter un rythme, une ponctuation supplémentaire et gratuite. Ailleurs, un ascenseur d'acier s'ouvre, une jeune femme passe et disparaît dans un couloir. On reste sur ce couloir. Où sommes-nous ? Un hôtel, un restaurant, des bureaux ? Des gens passent, ordonnés comme dans un paysage de Paul Delvaux. La jeune femme revient et reprend l'ascenseur. Tout ceci n'a aucune fonction diégétique. L'expectative reste le cœur de la scène. Il n'y a pas de plan concluant. Les questions sont au premier plan, il n'y aura pas de réponse.

Les protagonistes prennent l'autobus.

Quelques plans merveilleux sur des détails banals, qui définissent mieux l'idée contenue dans « prendre l'autobus » que n'importe quel plan général. Puis dialogue (« *le diable, probablement* »). Accident. On voit de l'intérieur la porte du bus s'ouvrir, le conducteur sortir. On reste sur cette porte béante, d'où l'on aperçoit tout juste un bout de rue, longuement. Chacun à son gré recrée ce qui se passe sur la chaussée entre le chauffeur et... ? C'est du cinéma infinitésimal : en présentant un plan neutre et vide d'action, on renvoie par l'imagination du spectateur à d'autres images, d'autres actions.

« *Baignade interdite* ». Arrivée d'une camionnette de police, on récupère la pêche d'un vieil homme endormi, partie de cache-cache dans les herbes. Sans autre conclusion, on passe à autre chose. Ici Bresson forge une scène gaie à partir de plans disparates, qui auraient presque pu être filmés dans des lieux différents. C'est du comique abstrait.

On interroge le jeune homme au commissariat. Deux sbires ébauchent le geste de le brutaliser, et l'on n'a pas peur pour Charles, car le coup de genou est à peine mimé. Dans le plan suivant, on le retrouve mollement allongé dans un lit blanc — « *...que faire de toutes vos gentillesse* ». Le vieux frisson tiré du rapport torture/caresse, comme dans *Rome ville ouverte*, n'est plus mis en film mais seulement indiqué. Le spectateur attentif, dont la sensibilité est ouverte au cinéma, qui connaît donc le rapport ci-dessus, se passe des fioritures réalistes et accède à l'épure, au schéma. Comme dans telle peinture de Goya, où la joie du regard vient pour moitié de l'état d'inachèvement dans lequel la toile a été laissée.

La structure générale du film semble être celle d'un long crescendo. Cela tient à deux raisons : parce qu'il faut un certain temps pour pénétrer dans *Le Diable probablement*, pour accepter d'être conduit dans les chemins de Bresson. Parce que le moment le plus intense de la mise en film se situe à la fin du spectacle.

Charles s'attarde devant des volets entrouverts, comme en un vague regret — moment appartenant à la diégèse ou, autrement dit, degré nécessaire au drame. Valentin se retourne lourdement, sans nuance, c'est là qu'il doit regarder en arrière, il y a une marque à la craie sur le trottoir, il prend son temps, il revient en arrière. Charles repart, Valentin le regarde ostensiblement alors qu'ils se croisent, et ne reprend qu'ensuite le sens de la marche. Ce ballet, dans la précision où il est senti, dans la compacité où il est exécuté, dans sa cohérence, est pur rythme, pure musique. Arrivé dans le cimetière, le spectateur suit les inévitables préambules, attend un monologue à la manière d'Hamlet. « *Veux-tu que je te dise à quoi je pense ?* » Valentin coupe en tirant. Le théâtre est éjecté, remplacé par un nouveau théâtre. Cette surprise, écart à l'attente du spectateur, fait à nouveau partie du drame. Action, rythme, action : rythme. Après les détails funéraires — Valentin se paye —, le dernier plan du film est musique encore : Valentin marche puis accélère jusqu'à courir et se fondre dans le noir, montée vibrante, étrangement forte. Plus de drame, la parole est coupée, on termine sur la forme.

Pierre JOUVET

VERA BAXTER

Mise en scène : Marguerite DURAS

Photographie : Sacha Vierny

Musique : Carlos d'Alessio

Interprètes : Claudine Gabay, Delphine Seyrig, Gérard Depardieu (et François Périer en voix off).
Couleurs.

Distribué aujourd'hui quoique antérieur au *Camion*, Vera Baxter souffre de la comparaison et apparaît comme une pause, une œuvre un peu en retrait avant l'épure et l'expérience lyrique du dernier film. Marguerite Duras n'a cessé de faire des déclarations dans ce sens : « *Vera Baxter reste un film qui m'est extérieur. Si vous voulez, je pense qu'un film doit plonger dans le désir*

complètement, et dans le tournage et dans le fond, dans la forme et dans le fond, et dans le traitement du sujet et dans la technique, aussi bien, il doit plonger dans une même dimension du désir, et de la passion. Ça ne s'est pas produit pour Vera Baxter, et ça s'est produit pour Le camion ». (Le camion, Éditions de Minuit, p. 97). Dans ce film, la clause "vous voyez? je vois" tourne un peu à vide parce que la réflexion sur la représentation est menée moins rigoureusement que dans *Le camion*. Vera Baxter a cependant un charme spécifique. C'est un moment nécessaire de la passionnante démarche de Marguerite Duras.

Comme de nombreux westerns commençant par épeler le nom du personnage recherché, Baxter, Vera Baxter est une quête à partir d'un nom, mais ici l'herméneutique

est musicale, pour la forme, et ne dévoile aucune énigme policière ou narrative. Le charme de cet anti-récit cousu de fil blanc tient à une certaine viduité à la limite de l'insipide. Dans le plan superbe d'ouverture, Vera Baxter est donnée à voir, offerte comme Anne-Marie Stretter dans *India Song*. Parée de bijoux lourds et de nacre, elle a la pose alanguie d'une odalisque d'Ingres. Puis Vera Baxter disparaît et le film est tout entier construit sur le désir que les autres personnages ont de la connaître. Dans l'espace collectif d'un café, des voix impersonnelles s'interrogent sur Vera Baxter (« *Où est la villa?* »). Michel Ker (Gérard Depardieu) est fasciné par elle : « *C'est le lendemain, le désir qui se dévoile, vous savez, qui envahit tout, une envie de la revoir mais d'une force* ». La dame du restaurant (Delphine Seyrig) va dans la villa pour



voir "qui portait ce nom de Vera Baxter". Découverte, Vera Baxter subit des interrogatoires (« On vous a vue sur le port avec un homme qui n'était pas Jean Baxter ; vous êtes descendue à l'Hôtel de Paris »). Par des travellings, des panoramiques, des virevoltes, la caméra tourne infatigablement autour de Vera Baxter prisonnière d'une villa luxueuse et triste (cuirs noirs, moquette rouge), comme une idole enterrée dans un tumulus. Contre cet espace labyrinthique de la clôture, le film construit des régions extérieures. Vera Baxter fascine parce qu'elle est mitoyenne : cette sédentaire définitive rêve tout à coup d'envolées nomades. L'énigme des êtres, c'est précisément ce flottement hasardeux entre la finitude et les possibles : « Nos histoires sont courtes. On ne sait pas ce qui peut se passer à la longue entre les êtres. C'est difficile à dire, c'est impossible ». Dans la bande-son, le vent de l'Atlantique est très tôt remplacé par la musique envahissante de Carlos d'Alessio, qui fonctionne comme la métaphore du monde extérieur, l'appel des savanes : « On n'entend que cela depuis ce matin dans Thionville... on dirait que ça se déplace vers la mer... des gens qui sont entrés dans une villa vers la forêt... cette musique, personne ne pouvait éviter de l'entendre, la turbulence extérieure qu'on aurait appelée un orage ou le vent... » A la fin du film les deux femmes enfermées jettent un regard circulaire sur cette fête étrangère enveloppement. L'extérieur, c'est aussi la forêt et le miroitement des trembles, la marée basse et ses mirages, le pailonnement des mouettes et surtout la mer. Les beaux plans très hauts sur l'Atlantique

n'ouvrent pas comme ceux du Mépris sur le récit à venir, mais désignent plutôt une scène vide, le vertige indéfini de Vera Baxter entre le "j'ai menti" et le "je ne sais plus rien vouloir".

L'ambiguïté du film tient à ce que l'énigme Baxter ne reste pas totalement en suspens mais est remplie peu à peu par une psychologie explicite. Il y a finalement des rôles constitués pour les acteurs et le film en dit peut-être trop sur ce "couple inexistant". Jean Baxter, "cet homme perdu, ce fan-tôche" peut avec sa fortune "récente" louer un million la villa pour Vera Baxter : « C'est la course à l'argent, tragique. Il s'est ruiné trois fois. Ils ont habité partout. Elle le suit. Il gagne beaucoup d'argent, on dit aussi "il vole"... En dehors de l'argent, il n'a rien et cela Jean Baxter le sait de lui-même ». Elle, c'est "une espèce de catholique", l'épouse et la mère, le négatif de Jean Baxter. « Je vous regarde et je le vois », dit la dame du restaurant. Prostrée dans ses fourrures, Vera Baxter se met à parler "aux arbres, à la mer, aux animaux", comme ces femmes qui, dans ces forêts, il y a mille ans, attendaient leurs maris partis loin aux croisades : on les a brûlées.

De Vera Baxter, Marguerite Duras déclare (Le Monde, 16 juin 1977) : « C'est une femme infernale en proie à sa fidélité. C'est peut-être un cas désespéré. Ce que je sais, ce que nous savons toutes, c'est que ce cas existe. Elle est infernale à cause de sa vocation univoque au mariage, à la fidélité. Mais est-ce que je ne me trompe pas, est-ce que le désir n'est pas le désir d'un seul être ? » Vera Baxter s'enfonce dans la dissidence grâce à

un merveilleux personnage intercesseur, la dame du restaurant (Delphine Seyrig). On la voit au début du film, rayonnant ange roux à l'air malicieux et détaché, au regard éblouissant, annonciateur de la délivrance de Vera Baxter. Dans une grande scène au téléphone, une Voix humaine inversée, Vera Baxter se libère : « Je suis là, Jean, c'est fini. Il aurait fallu changer d'endroit, de tout, de tout, de tout... On aurait pu partir, on aurait dû divorcer, se perdre, se quitter, se retrouver... je n'aime plus rien, plus personne ». Cette expérience pourrait être fatale pour Vera Baxter (Jean Baxter l'a vue morte dans cette maison où une autre femme a voulu se tuer), mais l'ange roux est là pour aider cette femme en danger. Une très belle séquence nous fait découvrir l'abbaye de Jumièges, en ruines comme l'amour unique de Vera Baxter. Au premier plan un prunus en fleurs annonce une possible renaissance. En attendant de ressusciter des cendres de cet amour, Vera Baxter s'abandonne au deuil. Toute la fin très réussie du film est un enfoncement crépusculaire et dépressif dans la nuit. Vera Baxter s'endort. Entre chien et loup, la lumière du soir envahit tout peu à peu et jette des reflets déformés des choses sur les vitres. Le soleil entre dans la mer presque noire. C'est le vide frileux du crépuscule, "une heure difficile". Vêtue d'une cape noire, Delphine Seyrig annonce de son timbre inimitable : « C'est la sirène des poudrières. Il est six heures ». Les deux femmes ne sont plus alors que deux ombres fantastiques qui se détachent sur une nuit d'améthyste.

Jean-Claude BONNET

les reliures de cinématographe



Reliez votre collection de CINÉMATOGAPHE.
Chaque reliure vous permettra de réunir 12 numéros.

- . Reliure mobile de maniement simple.
- . Format : 29,5 × 22,5. Epaisseur : 7 cm.
- . Impression sur tranche et sur plat de CINÉMATOGAPHE.
- . Reliure toile.
- . Couleur : bleu.

BON DE COMMANDE à adresser à CINÉMATOGAPHE,
15, rue Tiphaine, 75015 Paris

Veuillez me faire parvenir franco de port :

- ☐ Une reliure au prix de _____ 35 F
- ☐ Deux reliures au prix de _____ 60 F
- ☐ Trois reliures au prix de _____ 85 F

Nom _____ Prénom _____
Adresse _____

Ci-joint mon règlement par chèque bancaire ☐, mandat ☐, chèque postal ☐.

(Cochez ☐ le mode paiement utilisé). Coupon à découper ou à recopier et à retourner à :
CINÉMATOGAPHE, 15, rue Tiphaine, 75015 Paris.

LES FILMS

L'HOMME QUI VENAIT D'AILLEURS
(The man who fell to earth), de Nicolas Roeg, avec David Bowie, Rip Torn, Candy Clark, Buck Henry.

L'homme qui venait d'ailleurs utilise des matériaux de science-fiction, mais fonctionne comme un récit psychologique. David Bowie, star de la décadence, a un rôle ici somme toute conventionnel : sans cesse tourné vers un passé (d'extra-terrestre certes), qu'il cherche désespérément à retrouver.

Le film s'achève sur des images sépia et sur un air irrésistiblement rétro : mise en images de la nostalgie du personnage, de cette autre vie qui fut la sienne, elles entraînent doucement le film dans un stress de forme. Ces images teintées, que l'on prend pour effet esthétisant, apparaissent soudainement comme l'influence directe du personnage sur la pellicule. Newton (Bowie) perd la vue et sans doute le sens des couleurs. Lorsqu'on sait que Bowie a eu de graves problèmes avec ses yeux, on découvre d'étranges interférences entre le personnage venu d'ailleurs et le « monstre sacré ».

L'extra-terrestre surprend par une manière d'être, de se mouvoir et d'agir, en décalage avec celle des humains ; et Bowie est l'étranger même, véhiculant sa propre part de scandale : celui du différent, de l'autre que cache difficilement l'enveloppe humanoïde, telle le suaire derrière lequel se décompose Newton. L'emprise de Bowie sur le film n'est pas sans rappeler l'époque des grandes stars du cinéma. Similairement, le film est fait pour et au travers de lui : il occupe constamment l'écran, soit directement, soit par l'intermédiaire des autres personnages qu'il a colonisés. Newton marque à jamais les êtres qu'il rencontre ; ces derniers transforment leur vie pour lui, et ne servent que de faire-valoir (en particulier Mary-Lou, Candy Clark s'avilissant, se vieillissant, face à un Newton immuable). Il en arrive à prendre une double dimension : mythique (la star) et mystique (doté de facultés incompréhensibles pour un simple mortel).

On s'interroge souvent sur le fait que la star de la pop music semble avoir, par le biais des médias, détrôné la vedette de cinéma dans l'inconscient des publics. Cet héritage est transmis de Bowie-acteur à Newton-personnage : il vit en reclus, ne parle que par intermédiaires, circule en somptueuse limousine, développe ainsi le mystère et les référents (Howard Hughes?) frappant par ce mélange de vulnérabilité physique, de sensibilité exacerbée et de pouvoirs inquiétants. Les premiers contacts de Newton avec les humains se situent dans un magasin de brocante — dans les vestiges d'une autre vie ; et c'est uniquement par les objets qu'il perpétue les relations avec les autres. Il savait tout des mœurs des Terriens grâce à la télévision, il ne correspond que par le téléphone (même dans la limousine), il fait l'amour



L'homme qui venait d'ailleurs.

avec un pistolet chargé à blanc, il espère entrer en contact avec sa femme par l'intermédiaire d'un disque. Thématique en forme de fable où les médias supplantent la relation humaine. Newton ne s'y trompe déjà plus. Lorsqu'il se noie dans la vision simultanée de plusieurs postes de télévision, il prend déjà leur contenu comme matière de réalité.

Frédérique MOINE

AIDA de VERDI (Chorégies d'Orange 1976), de Pierre Jourdan, avec Grace Bumbry, Gilda Cruz-Romo.

Grâce aux films de Pierre Jourdan, les chorégies d'Orange ne sont plus seulement des voix qui se perdent dans une nuit d'été. L'an dernier, la défection de Montserrat Caballé avait reconstitué pour un soir le tandem qui s'était affirmé à Covent Garden en 1971 : Gilda Cruz-Romo reprenait le rôle-titre aux côtés de Grace Bumbry, Amneris confirmée, depuis sa révélation en 1960 à Paris.

Pour traduire au cinéma cet événement, Pierre Jourdan a su créer un style original, subissant les contraintes de l'enregistrement en direct mais jouant de toutes les possibilités de la caméra. L'opéra en tire une étonnante lisibilité, accentuée par les sous-titres. Les gros plans révèlent deux fascinantes tragédiennes. Gilda Cruz-Romo, avec un grand collier scintillant qui l'entoure d'un halo bleu, semble envahie d'une tristesse douce, victime résignée d'un amour impossible. Grace Bumbry, en fille du pharaon, chargée d'ors, est une superbe tigresse blessée qui tourne avec cruauté autour de sa rivale. Le drame

psychologique, un peu noyé dans l'immense amphithéâtre d'Orange, prend un relief saisissant grâce à une caméra sobre tout au service de la musique. Seul l'abus des contre-plongées paraît imposé par la mise en scène sur deux niveaux.

La transposition des conventions opératiques devient redoutable lorsqu'il s'agit au contraire des scènes à grand spectacle du II^e acte. Déjà le public d'Orange avait copieusement sifflé le « Triomphe de Radamès ». Le film gomme sagement ce qu'il y avait de plus ridicule dans la chorégraphie de Jacques Garnier, en montrant les trompettes au lieu des reptations martiales. Mais, par la suite, la caméra ne peut cacher la gaucherie de figurants aussi rares qu'empotés. La scène des prisonniers où quelques malheureux, noircis au brou de noix, sont encadrés par des soldats en mini-jupes et bottines blanches à la Courrèges, ne passe pas l'écran. La contradiction entre les deux arts est complète : une foule sur scène n'est qu'un attroupement au cinéma ! Ce n'est pas le plan d'ensemble, dans lequel se réfugie Pierre Jourdan, qui rend le nombre, mais bien le gros plan sans lequel la caméra flotte désespérément dans le vide. Que l'on songe à la bataille pleine de bruit et de fureur du *Falstaff* d'Orson Welles, fondée uniquement sur un montage dynamique de gros plans.

Au contraire, toute la deuxième partie du film accentue l'intimité psychologique de l'opéra, qui culmine avec la fin du IV^e acte. Pendant le jugement de Radamès, dans le souterrain, en voix off, Grace Bumbry reste seule sur le plateau, cernée par la caméra qui souligne sa rage impuissante. Dans une nuit de mort, le dernier duo d'Aida et de Radamès devient la rencontre

sublime d'un chant — « vapoureux » selon le vœu de Verdi — et d'une image : tandis qu'Aïda évoque les ailes d'or de l'ange de la mort et voit déjà le ciel s'entr'ouvrir, la caméra, peu à peu, s'éloigne et prend un recul infini. Il ne reste plus qu'un minuscule point blanc dans l'immensité de la nuit. Puis la caméra retombe, comme une pierre qui roule devant le tombeau. Avec une étonnante fidélité, le film enrichit l'opéra, dans un « art total ».

Emmanuel DECAUX

JABBERWOCKY, de Terry Gilliam, avec Michael Palin, John Le Mesurier.

Au départ, une idée déjà exploitée par les « Monty Python » : tourner en dérision le cortège des icônes historiques, en multipliant les anachronismes et les loufoqueries de tout genre ; ainsi, *Sacré Graal* dynamitait le thème du mysticisme chevaleresque, *Table Ronde* et consorts... Mais ici, Terry Gilliam a quelque peu rectifié son tir : ce n'est plus un genre qu'il s'agit maintenant de pervertir, mais la représentation même du genre. Et quoi de plus stimulant, dans une telle entreprise, que le recours allègre à l'infest, au scatologique, au sale dans toute sa splendeur. Dès les premières images, *Jabberwocky* s'annonce comme un tombeau nauséabond jamais vu : le héros, en visite chez sa belle, se voit accueillir à coups de débris et d'ordures ménagères, pendant que beau-papa, un commerçant louche, disserte de choses et d'autres, en déféquant au grand air. Plus loin, le Roi et la Princesse, aspergés d'hémoglobine à chaque nouvelle joute, deviennent les écrans métaphoriques du tournoi qu'ils président. Le déversement d'immondices va même jusqu'à maculer les actes les plus nobles du récit : lorsque le Chevalier Noir transperce la Bête de son glaive vengeur, ce n'est pas du sang qui jaillit de la plaie, mais une sorte de glaire excrémentielle, dont le preux se retrouve tout gisant.

A cette dimension de l'immonde omniprésent vient s'ajouter un traitement particulièrement aigu du chaos originel : le Moyen Âge de Gilliam prend l'allure d'un grouillement de monstres, de repoussants écopés, agglomérés en une Cour des Miracles interminable à travers laquelle le héros, moins anormal que ses petits camarades, ne peut se frayer un chemin qu'à coups de reptations et de spasmes plus ou moins volontaires.

Au milieu d'un tel absolu de répulsion, les quelques absurdités et clins d'œil (Moussorgsky et Berlioz pour la musique, Lewis Carroll pour le texte) ne prêtent qu'à de timides sourires, bien vite oubliés devant la vision apocalyptique que Terry Gilliam, tératologue décomplexé, se fait de l'Histoire, une apocalypse d'autant plus effrayante qu'elle se déroule sur un décor minutieusement vériste. Et puisqu'il est question de Lewis Carroll, on peut penser, en considérant une pareille sauvagerie souriante, à Petit Ruban Bleu, une autre héroïne enfantine qui, dans une nouvelle de H.H. Ewers, concluait gentiment sa rencontre avec les méchants monstrueux de Port-au-Prince : « Non, ce n'est pas le

moment de dormir, maman : nous sommes au pays des fées ! »

Philippe CARCASSONNE

LE MESSAGE, de Moustapha Akkad, avec Anthony Quinn, Irène Pappas, Michael Ansara, Johnny Sekka.

Les Musulmans chassés de La Mecque. La création de la Médine. Deux grands affrontements. Les Musulmans reviennent triomphalement à La Mecque. Quatre dates historiques qui sont autant de prétextes à des scènes de bravoure ; *Le Message*, énorme machine à images, reste dans la tradition des superproductions américaines. On a été jusqu'à inventer un affrontement personnel (entre Hamza, oncle de Mahomet, et Hind, représentante de La Mecque païenne), avec scènes mélodramatiques, progression, rebondissements, dénouement, occultant ainsi une partie de l'épopée religieuse dans son contexte historique.

Dès lors, l'intérêt des deux versions (arabe et anglaise), poussant le zèle à changer les seconds et troisièmes rôles, ne s'explique guère. On assiste à un chassé-croisé étrange entre les grandioses faits historiques et les querelles intestines — Hamza, Hind —, les deux discours fonctionnant en vase clos, cherchant désespérément à s'imbriquer dans la trame du film. Le metteur en scène peine à faire que ses deux héros participent à la quasi totalité de l'histoire sainte : la chronologie s'en trouve considérablement aplanie et des décennies de transformations sont réduites ici à quelques années.

Film banal, entre la concession et le respect de la religion islamique, la version arabe (plus longue car respectant le rythme de la langue) a cependant l'avantage de nous révéler le rythme interne, la poésie, l'originalité du texte sacré et du discours arabe, dépaysement pour un esprit occidental, et la reconnaissance de nombreuses similitudes entre les religions islamique et chrétienne.

F.M.

LE PONT DE CASSANDRA (The Cassandra crossing), de George Pan Cosmatos, avec Richard Harris, Sophia Loren, Burt Lancaster, Ingrid Thulin, Ava Gardner, Lee Strasberg.

Avorton du film-catastrophe (*L'aventure du Poséidon*), *Le pont de Cassandra* se présente comme une contre-publicité des forces d'intervention de la technologie moderne. Permettant ainsi au citoyen américain de prendre son sort en mains pour lutter contre la déshumanisation du pouvoir central, il se propose également d'effrayer les populations sur les effets catastrophiques de la guerre bactériologique.

Se basant sur une musique violonneuse ou dramatique, le réalisateur utilise sans finesse ce qu'il croit être le « sine qua non » du suspense filmique : le montage parallèle. Vraisemblablement atteint d'un doublement de la personnalité lorsqu'il filme des rails de chemin de fer désertés et battus par le vent (séquence d'ouverture

de *Il était une fois dans l'Ouest*), ses cadavres n'expriment rien d'autre qu'une plate reproduction de la réalité. Il est par ailleurs déprimant de voir certains acteurs vieillissants (Lancaster, Thulin, Gardner) abdiquer devant le vide d'un scénario confus et démagogique ; d'autres se démenner pour faire croire à l'horreur de la situation où ils se sont mis — c'est à qui, de Sophia Loren ou de Richard Harris, aura l'air le plus horrifié — tous malmenés par une mise en scène maladroite et sans imagination. Particulièrement Lee Strasberg en victime masochiste, qui permet une exploitation des plus douteuses du martyre juif.

E. B.-L.

CANNONBALL, de Paul Bartel, avec David Carradine, Veronica Hamel.

La course à la mort de l'an 2000 allie l'humour et une certaine subversion de type surréaliste, d'où son succès. Bien décidé à exploiter ce filon, Paul Bartel s'autoplagie et bâcle un médiocre succédané issu de la même veine : *Cannonball*, c'est Guignol et Gnaffon, version motorisée.

Dans un crescendo qui se voudrait paroxystique, cette course clandestine, « coast to coast », n'est que prétexte à casser de la voiture. Pour comble, les séquences de poursuite, fondamentales dans un tel sujet, sont mal filmées et les gags, par trop téléphonés, freinent l'action. Parodie des dessins animés de la série télévisée *Les fous du volant* et par un défaut récurrent au genre, les acteurs ne pouvaient que composer un carnaval de stéréotypes grotesques : les bons, les méchants, le nègre de service et, ultime concession à la dernière mode des programmes de télévision US, la femme-flic-de-choc. Celle-ci d'ailleurs, par un fantasme plus misogyne qu'anarchisant, finira, la carrosserie abîmée dans le dernier plan du film, à l'hôpital. A moins d'être ferrailleur, comment adhérer un seul instant à un tel propos ? Pas même en s'attachant aux décors, l'auteur iconoclaste réussissant même le tour de force d'escamoter les États-Unis !

J.N.K.

LES FOUGÈRES BLEUES, de Françoise Sagan, avec Françoise Fabian, Caroline Cellier, Francis Perrin, Gilles Segal, Jean-Marc Bory.

On n'est jamais plus mal servi que par soi-même. Transportée au cinéma, la musique grêle de Françoise Sagan devient une berceuse — bleue comme l'ennui. La vulgarité est parfois un aveu : « une crétine doit savoir rester une crétine, ça fait partie du tarif », dit Stanislas à Betty. Des flashes-back radoteuses et des interludes enneigés ne sauraient transformer en mythologie ce qui n'est qu'une panoplie. Ce week-end de chasse au chamois où des quadragénaires avachis jouent à la fausse mort de l'ivresse, est interminable. Seul Perrin, en crétin des Alpes, innocent et ravi, fait entrer un peu d'air dans un

chalet où l'on fait, comme Betty (la belle Caroline Cellier), « un peu de claustro ». Sagan a montré, dans *Le lit défait*, qu'elle ignore ce qu'est une comédienne ; elle ne fait que le confirmer dans ce film. Mais cette fois, pour son deuxième navet de la saison, Françoise Fabian a trouvé le truc, elle ne lâche pas des mains un bon bouquin, un livre de Salinger.

E.D.

ALICE DANS LES VILLES, de Wim Wenders, avec Rüdiger Vögler, Yella Rotlander.

Là où finit *Zabriske Point* commence *Alice dans les villes* ; de la gerbe de poulets, de tubes cathodiques et de produits de beauté qui feint de clore le film d'Antonioni, émerge, pendant du suicide, le désarroi d'un journaliste allemand en reportage à travers les États-Unis. Utilisant une nouvelle fois toutes ces redondances de l'écran qu'on appelle représentation de la représentation, Wim Wenders promène son personnage bicipite (bloc-notes et polaroid) à travers la forêt publicitaire américaine : « Ça n'est pas vraiment la publicité télévisée qui découpe toutes les émissions en tranches qui est insupportable, mais c'est surtout que tout ici encense l'état des choses présent », dit en substance le journaliste. Et notre homme d'errer, puissamment, polarisant voitures ou stations-services, toutes choses sans importance dont il espère sur le cliché entrevoir un sens qui se dérober sans cesse. De cette dérobade, Wim Wenders sait jouer : l'errance est appuyée par un brouillage stylistique, le fondu au noir fréquemment, point-à-la-ligne de la ponctuation filmique traditionnelle, participant de la fiction au même titre qu'un dialogue, il ferme classiquement le rideau sur une situation dénouée ou du moins aplatie, le rouvre sur une nouvelle qualité de récit. Rien de tout cela dans *Alice*. Le fondu n'ouvre souvent que sur un paysage, une brève d'action où la fiction apparaît comme le figuratif dans une toile de de Staël : noyée.

Une autre référence au cinéma américain, celle-là positive, colore la suite du film ; dans un motel minable, la télévision diffuse *Young Mister Lincoln*, plus précisément cette scène dans laquelle, insensible aux supplications du juge, Henry Fonda joue nonchalamment de sa guitare, confortablement installé dans son vieux fauteuil de bois, comme la justice en Amérique. Cette effronterie, cet « écart de langage », sera aussi le refrain d'Alice, la petite chanson des besoins naturels ; Alice a froid, Alice a faim, Alice a envie de dormir, un point c'est tout, enfin presque tout ; le départ de sa mère va changer beaucoup de choses comme la responsabilité bien involontaire d'Alice va casser la dérive du journaliste ; déjà une amie avait refusé de lui donner le gîte pour la nuit, l'amour pour ainsi dire, l'oubli pour un amnésique du présent. Ensuite, c'est Alice dont les exigences juvéniles opposent la résistance la plus dense à un secours quelconque, le refus de tous conseils. C'est finalement la disparition de la mère, son gommage, qui va installer petite fille et grand garçon dans le va-et-vient oedipien :

« Est-ce que vous pensez que le monsieur là-bas est mon père ? », demande Alice à une femme de rencontre ; et la baigneuse de dire non, de leur offrir des fruits, ses fruits, le lit.

Passant en revue les moyens de transport américain et allemand — comme photographe, se déplacer c'est aussi transformer sa réalité — Wim Wenders nous montre quelque chose qui ressemble furieusement à un certain terrier à lapin d'une autre Alice, celle d'un temps où les merveilles étaient encore souterraines, où les maisons ne chatouillaient pas les étoiles.

F.C.

LE DIABLE DANS LA BOÎTE, de Pierre Lary, avec Jean Rochefort, Dominique Labourier, Michel Lonsdale, Micheline Presle, Bernard Le Coq, Mireille Delcroix, Jacques Canselier, Jean Davy.

Un nouveau venu, Pierre Lary, fait souffler un vent de fraîcheur dans le désert du cinéma comique français. Sur un thème — le malaise des cadres — et une idée — une grève de la faim dans les tours de la Défense, il a construit, avec Huguette Debaisieux et Jean-Claude Carrière, un scénario à rebondissements qui mêle adroitement la satire des businessmen et les notations de mœurs. Comme dans les films de l'entre-deux-guerres, une brochette de merveilleux comédiens incarne des personnages typés mais nuancés. Face à Jean Rochefort, avec ses yeux de teckel, s'agitent Michel Lonsdale, PDG recyclé par un gourou de la gestalt (Bernard Haller), Alexandre Rignault, simili-Boussac nonagénaire et amnésique, et les occupants d'un bureau-paysage, de l'amateur de plantes tropicales (Yves Gasc) au camarade qui flanche (Philippe Brizard). Si les hommes restent prisonniers de leur « boîte » bien-aimée, les femmes sont plus sages. La masseuse philosophe (Dominique Labourier), la grande bourgeoise protectrice (Micheline Presle) et l'épouse éprise de yoga (Anouk Ferjac) savent mener leurs hommes, suivant l'exemple de la mascotte du bureau (Christine Dejoux). Ce petit monde, confronté aux « grands problèmes » de l'époque, fait rire, grâce aux dons d'observation de Pierre Lary, et à des dialogues qui sonnent juste et font mouche. Les images aux couleurs douces de Sacha Vierny, la musique inspirée de *L'Italienne à Alger* de Rossini, sont, comme le film, pleines d'une narquoise tendresse.

B.V.

UN FLIC SUR LE TOIT, de Bô Widerberg, avec Carl Lindstedt, Hakan Serner, Sven Wollter, Thomas Hellberg.

On s'étonne de voir Bô Widerberg passer d'*Adalen 31* à *22 les flics*. Son apologie verbale de la police suédoise paraît tellement morne qu'elle tourne à l'autocritique. Un commissaire, sorte de Gøring rubicond en sempiternel imperméable, mène, à base de mines taciturnes et de tasses de café, une enquête loupée. L'humour de souffre-douleur à la Stan Laurel

fait défaut à son adjoint, bureaucrate avachi et corvéable. Et ce n'est pas la rivalité, prudemment laissée en filigrane, entre un inspecteur bon père de famille et son collègue dandy méticuleux, qui peut renouveler la convention. Seule l'horreur réveille de l'ennui. Le premier bain de sang est tellement écœurant que le planton en est indisposé. Mais, par la suite, la police semble prendre un aveugle plaisir à se faire décimer par un tueur fou niché dans une gouttière : flics tirés comme des lapins, voitures criblées, acrobaties à la corde de rappel, hélicoptère en chute libre sur la foule des badauds, jusqu'à ce qu'un policier plus malin songe à passer par l'escalier ! La vue des toits pointus, vert, rouille et noir, de Stockholm, n'arrive pas à rendre supportable ce grand-guignol complaisant et sermonneur.

E.D.

LE BUS EN FOLIE (The big bus), de James Frawley, avec Joseph Bologna, Stockard Channing, John Beck, Sally Kellerman.

Le charme du *Bus en folie* vient de l'alliance d'une parodie affectueuse du cinéma hollywoodien populaire et du film-catastrophe en particulier, ce qui nous vaut d'aller d'horizons aussi divers que *West side story* à *Terreur sur le Britannic*, en passant par Humphrey Bogart (le célèbre « Take care »), 2001, *L'Odyssée de l'espace* (le « Zarathoustra » de Strauss) et Henry Fonda (le cimetière de *Young Mister Lincoln*)... et d'un nonsense quasiment britannique, dans le style des Monty Python, mais plus construit, qui introduit le spectateur dans le jeu même du film, mêlant en quelque sorte la lecture au premier et au deuxième degré. Le liant entre certains gags est peut-être parfois faible, mais on ferme facilement les yeux devant l'humour de cette démarche.

P.J.M.

MADAME CLAUDE, de Just Jaeckin, avec Françoise Fabian, Murray Head, Klaus Kinski, Maurice Ronet, Mony Dalmès.

Françoise Fabian progresse. Simple prostituée dans *Belle de jour*, la voici patronne d'un réseau international. « Ce n'est pas toi que tu vends, mais du rêve », dit-elle à ses « jeunes filles », sosies interchangeables de Jacqueline Bisset. Le film tient plutôt du cauchemar, tant sa stupidité est caricaturale. Malgré des allusions à l'affaire Lockheed et au PSU, on reste chez Maurice Dekobra. Dans un moment exceptionnel de lucidité autobiographique, Just Jaeckin fait dire à son héros, photographe spécialisé : « Je ne suis rien... » Plus belle que jamais, Fabian dit, avec un mépris à peine dissimulé, des dialogues ineptes, tandis que Murray Head la regarde d'un air extrêmement las. Deux nouveaux venus, Dayle Haddon et Pascal Greggory, sont les seuls à ne pas sembler comprendre que Jaeckin leur fait faire le plus vieux métier du monde.

B.V.

LA BLONDE ET MOI

Réalisation : Frank TASHLIN.

Scénario : Frank Tashlin, Herbert Baker, d'après une histoire de Garson Kanin (*The girl can't help it*)

Photo : Leon Shamroy.

Musique : Lionel Newman, Ken Darby.

Avec : Tom Ewell, Jayne Mansfield, Edmond O'Brien, Henry Jones, John Emery, Juanita Moore, Julie London, Ray Anthony, Barry Gordon, Fats Domino, The Platters, Little Richard, Gene Vincent & the Bluecaps, The Treniers, Eddie Cochran, The Chuckles, Eddie Fontaine, Abbey Lincoln, Johnny Olen, Nino Tempo.

En choisissant la *rock scene* comme toile de fond d'une intrigue sentimentale dont la routine n'a rien pour surprendre, Frank Tashlin livre avec *La blonde et moi* une comédie musicale peu banale. Le couple d'amoureux s'est trompé de décor et va vers son *happy end* à contre-courant et à contre-temps. Contrairement aux canons du genre, l'ambiance où ils baignent n'est guère propice à l'abandon, à peine si Tom Miller se hasarde à quelques pas de danse titubants ; quant à Jerri Jordan, elle se refuse obstinément à chanter ou à évoluer langoureusement comme sa carrière naissante l'exigerait. De cette hésitation récalcitrante, Tash-

lin tire avantage pour introduire la parodie, pour pasticher à cœur joie tous les genres, jusqu'au sien propre.

A la crise de conscience que symbolisent les avatars de la personnalité de ses protagonistes, citoyens d'une Amérique qui ne sait plus où donner de la morale, il combine une iconographie warholienne avant la lettre, à la perplexité puritaine, il propose l'affirmation ludique. Son jeu de massacre satirique dont les gags désamorcent la cruauté est une jouvence des plus toniques.

C'est que, d'une pichenette, Tom Ewell vient d'agrandir les dimensions de l'écran





cinématographique et aussitôt ont surgi des turbulences irrépressibles, celles de la vie quotidienne. Lui qui plastronnait en habit de soirée, le voici bien terne quand les *gorgeous colours by DeLuxe* inondent l'espace à sa demande. Sa désinvolte témérité le relègue au rang d'un accessoire démodé du Noir et Blanc, d'un Fred Astaire inutilisable, ce sont les juke-boxes rutilants, les jupes des danseuses qui bénéficient de l'opération, l'homme élégant s'efface derrière la brutalité clinquante des machines. Les Galilées des temps modernes le pressentaient depuis Chaplin, ils sont placés devant l'évidence, et la scénographie comble le retard. De son fauteuil, le spectateur voit s'inverser la règle du jeu : lui qui venait dévorer l'écran, s'y projeter sans risque, on l'y projette, il est dévoré à son tour, tandis que le thème du générique, chanté par Little Richard, interrompé à grand bruit la confidence. Toutes langues et toutes races mêlées, Babel saccage avec bonne humeur la parole divine, le mythe unitaire.

Un frisson nouveau est né, c'est l'explosion du rock, la vague qui déferle charrie autre chose qu'un simple tintamarre musical, avec elle s'impose comme un style, barbare, dévastateur et prégnant. Style construit autour de l'absence de style, "message" renfermant tous les messages possibles, parce que signifié convulsivement au beau mépris du signifiant. Vogue, rite, "sous-culture", produit de grande consommation, le rock monopolise tous les moyens spectaculaires, reçoit la participation totale de ses fans. Comme une drogue, il contient le principe de plaisir et son exaspération : l'angoisse et le manque, l'épuisement dans la mort, comme les "élargisseurs du champ de conscience" qu'il popularisera très vite, il invite à l'exploration effrénée d'un monde déjà inventorié ; il pare le réel de couleurs éclatantes et tente avec toute la violence qu'il déchaine de le ramener à sa réalité. Le rock s'inscrit pour son malheur dans une inflation vertigineuse du mythe — le show-

business y veille — mais il s'enracine naturellement dans le blues, véhicule de compréhension et de communication direct, totalement populaire.

Rien de surprenant si Tom (Tom Ewell), l'impresario raté, et Jerri (Jayne Mansfield), sa future vedette, vivent leur conte de fées à travers l'épopée du rock où ils passent comme dans un rêve, n'en croyant pas leurs yeux : au comble de l'illusion et de l'artifice se révèle aussi un désir de nature et la nature vraie. Le désir. Les teenagers ont beau contempler béatement les Platters chantant sur scène, ils n'oublient pas de s'enlacer tendrement sans quitter des yeux leurs idoles ; la mélodie devient un philtre d'amour, et quand Fats Marty (Edmond O'Brien), chanteur d'occasion, interprète *Rock around the rock pile*, la spontanéité qu'il met à sautiller en cadence entraîne les adolescents fascinés à imiter tous ses mouvements, la petite collégienne ingrate découvre en elle une énergie vibrante insoupçonnée et entre en transe. Ce que voyant, Wheeler, son rival, ne peut s'empêcher d'admirer la performance : cet amateurisme sauvage vaut de l'or, et il fait grâce en retenant son homme de main qui va tirer.

A cette naturalité débordante, Jerri, poupée de chair rose, souscrit sans le savoir. Elle refuse de fonctionner comme un sex symbol, machine réifiée que Tom veut promouvoir, mais ressent un besoin physiologique de maternité — « *I'm equipped for motherhood* », dit-elle à Tom en présentant innocemment un buste légendaire. Hollywood ne renonce pas à sa panoplie fétichiste — talons aiguilles, croupe incendiaire sous la taille de guêpe, étoile d'hermine qui ne demande qu'à glisser — mais à la plage, Jerri pique-nique à la bonne franquette et arbore un corps hâlé et sportif après une dérisoire d'effeuillage. Tom, petit à petit, succombe à une séduction à laquelle il résistait depuis le choc de sa rencontre avec elle. Il présente tous les symptômes de l'impuissance du mâle

américain : entreprenant en affaires, autoritaire, viril et intègre, la femme l'effraie en privé, et sa liaison avec la star qu'il a lancée a été un échec. Il ne vit plus que dans la nostalgie malsaine de la glorieuse Julie London, dont la seule voix pressée dans le vinyl provoque l'extase masochiste, la frustration insupportable. Dans son regard halluciné de pochard, elle apparaît pour s'évanouir à la fin du disque.

Un plan saisissant les rapproche un peu après que leur désir réciproque les ait émus-tillés. Eddie Cochran chante pour la télévision, et devant sa danse statique et saccadée, très suggestivement sexuelle, Jerri pique un fard, Tom découvre éberlué cet exhibitionnisme viril qu'il n'oserait afficher, tandis que leur domestique noire, ravie, se met à onduler en rythme, jusqu'à ce qu'elle s'aperçoive, rigolarde, de l'embarras où sont les maîtres. A l'autre bout du fil, Fats Marty, le terrible prétendant de Jerri, se délecte devant l'écran : peut-être Cochran ne sait-il pas chanter, mais quelle nouveauté pour l'Amérique petite-bourgeoise !

Cette redécouverte du corps, perversité par l'identification à des modèles publicitaires, suscite un plaisir narcissique dont la satisfaction est suspendue à la hantise de sa saturation. A peine parvenue à la célébrité, la rock star est déjà un moment vieillie de la vie surchargée de stress et de satin dans un éclairage suave ; elle, à l'instant si proche, s'éloigne dans le souvenir, subit la cruelle usure des choses. L'engouement pour elle vient de ce que souvent elle émerge spontanément de cette foule qui l'adule jusqu'à la dévorer. En libérant une charge émotionnelle intense, la rock star produit l'excitation brève qu'elle devra renouveler faute de déchoir, cette tyrannie proche de la toxicomanie s'accomplit dans une solitude impitoyable. Fats Marty le sait bien, lui qui a connu le vedettariat comme Numéro 1 de la pègre ; cette griserie de la célébrité qui reproduisait son image *ad libitum* l'isole, une fois retourné à l'anonymat dans la contemplation répétitive et infantile des documents d'actualité où il figure. Peu importe le personnage, pense-t-il, dans cette prolifération d'écrans, n'importe quel représenté peut prétendre à une existence autonome. S'il veut faire de Jerri une pin-up, c'est pour l'épingler dans sa collection personnelle, l'épouser après le show qui la consacrera. Une fois périmées, les images ne renaissent pas, elles ne sont plus que les objets d'un culte mortuaire, ses noces avec Jerri inaugureront leur entrée dans un Musée Grévin qu'il enrichit de nouveaux cadavres depuis des années.

Pour avoir renoncé à ses projets, la récompense inattendue sera un *come back* tonitruant sur scène. Réinséré dans l'écran de ses rêves, c'est le succès qu'il épouse, la jouissance égotiste à laquelle il se livre entièrement pour finir. Il laisse Tom et Georgie — alias Jerri — convoler, vivre heureux et avoir beaucoup d'enfants.

Tashlin traite un conte moral sans discours moralisateur, il donne à voir, fasciné ou dubitatif, les excès hystériques, malsains, et leur contre-poison libérateur, qui coexistent dans le Rock'n'Roll à son apogée : un reflet illusoire et terriblement séduisant du monde réel.

Jean-Louis LEDERLÉ

LES LIVRES

L'ESPRIT DU CINÉMA, de Béla Balazs, précédé de *Béla Balazs, théoricien marxiste du cinéma*, par Jean-Michel Palmier (Ed. Payot).

Ami d'enfance de Lukacs, né comme lui en Hongrie, Balazs s'exila après l'échec de la Commune de Budapest en 1919. Réfugié d'abord à Vienne, puis à Berlin, enfin à Moscou, le poète du Château de Barbe-Bleue, l'unique opéra de Bartok, devint un auteur d'*Agit-Prop*, tout en menant de front des activités de journaliste cinématographique et de scénariste : il adapte *L'opéra de quat'sous* pour Pabst, écrit Narkose pour Alfred Abel. Mais il reste avant tout un théoricien. Dès 1924, il avait publié *L'homme visible*, livre aussitôt admiré par Musil.

Écrit en 1930, *L'esprit du cinéma* est une passionnante interrogation sur l'essence du cinéma. Au moment de l'irruption du parlant, la fiction théâtrale la plus conventionnelle semblait prendre sa revanche en de longs dialogues qui figeaient les images. Chaplin jurait de ne plus jouer que des rôles de sourd-muet. Déplorant lui aussi cette catastrophe, Balazs ne fait pas seulement un bilan somptueux du passé, il détermine les exigences d'un art parlant original. Son analyse, pour théorique qu'elle soit, n'est jamais abstraite : riche à chaque page de nombreux exemples allant de Griffith à Dovjenco, de Garbo à "Oswald le joyeux lapin", elle est nourrie par l'amour du cinéma. On peut seulement regretter l'absence de toute photographie dans un livre qui donne une telle soif de voir.

Pour Balazs, le cinéma ne vaut que par ce qu'il a d'irremplaçable : la caméra doit être productive, au lieu de se contenter d'être reproductive. L'art muet avait réussi à créer un langage spécifique où la subjectivité du cinéaste rejoint celle du spectateur. Alors qu'au théâtre le public garde un rapport fixe, extérieur et continu, avec la scène, au cinéma, la distance est remise en cause : la caméra guide l'œil dans l'image, Balazs analyse dans des chapitres essentiels la "force créatrice" du gros plan, du cadrage et du montage, avant de les rapprocher dans une étude du fondu enchaîné. « *L'image n'a qu'un présent* ». C'est le montage qui lui donne sa position temporelle. Il a suffi à la censure scandinave de couper le début du *Cuirassé Potemkine* et de le placer à la fin, avec la bâche jetée sur les mutins, pour en renverser le sens. Le montage substitue le pensé au vu : tandis que le gros plan fait disparaître les excès de la réalité spatio-temporelle, l'image peut devenir concept, symbole, rêve, grâce au "montage d'idées". Ainsi l'art muet a-t-il conquis une complète autonomie : la caméra "cherche sa matière non dans l'événement mais dans l'apparence, elle crée sa forme non dans le récit mais dans le rythme des images".

Balazs fait un recensement éclectique du "cinéma absolu" pris entre deux tentations extrêmes, "la matière sans forme" du pur documentaire, "la forme sans matière" de l'abstraction visuelle. Mais cet éloge de l'art muet est déjà un éloge funèbre. C'est alors que Balazs devient prophétique : à partir d'une dialectique rigoureuse, il montre l'interaction de la technique et de l'art. Le parlant ne doit pas "se contenter de compléter le cinéma muet en le rendant plus semblable à la nature... Nous ne réclamons pas une perfection technique de la représentation, mais un nouvel objet de la représentation". Le parlant n'est pas la récupération de la parole théâtrale, c'est un nouveau champ de création pour l'art, cette "rédemption du chaos". Il s'agit donc de transposer pour l'oreille l'analyse faite pour la caméra productive et d'imaginer le gros plan sonore, le cadrage sonore, le montage sonore... Grâce au parlant le cinéaste fera entendre la voix des choses, moins les paroles que les bruits, jusqu'à un soupir, un souffle, jusqu'au silence. Déjà, dans *La mère*, Poudovkine rendait sensible le silence par la simple image de gouttes tombant d'un robinet pendant une veillée mortuaire. Mais c'est le parlant qui donnera tout son sens au silence qui devient "détonation négative. Haleine retenue. Comme au cirque quand la musique soudain s'arrête pour le saut de la mort". De la même manière, Balazs applique sa problématique à la couleur qui, loin de singer un peu mieux le réel, fournit un code d'interprétation supplémentaire.

Ayant ainsi donné une place primordiale aux virtualités créatrices de la technique, Balazs élargit son propos par des "remarques idéologiques". L'esprit du cinéma qui est refus de l'illusion est-il en accord avec "l'esprit des films" déterminé par les structures socio-économiques ? Le cinéma capitaliste est une fuite : "la romantisation est la défensive du petit-bourgeois", avec le Kitsch comme rêve et le "happy end" pour refuge. Mais le cinéma c'est aussi "l'art des yeux ouverts" et Balazs explique la supériorité du cinéma soviétique muet par cette rencontre de l'esprit du cinéma et de l'esprit dominant. Il rapproche le gros plan et le rôle des masses, le refus du héros et le refus de l'acteur, le cadrage et l'abandon de tout point de vue absolu : « *Il y a une tendance révolutionnaire inéluctable dans cette destruction de l'éloignement solennel de la représentation culturelle qui entoure le théâtre. Le regard du cinéma, c'est le regard proche des participants* ». Face aux deux conceptions du cinéma, cinéma commercial flattant l'esprit petit-bourgeois, cinéma de propagande allant selon le mot d'Eisenstein "de l'image au sentiment et du sentiment à la thèse", Balazs veut croire à "l'esprit de progrès".

Emmanuel DECAUX

LA NUIT D'AUTUN (Le temps des illusions), de Janine Bouissounouse (Ed. Calmann-Lévy).

Dans ces souvenirs d'une militante, où défilent les grandes figures de la gauche intellectuelle, le cinéma constitue un leitmotiv. C'est au bar des Ursulines, en 1926, que naît l'amitié de Janine Bouissounouse avec Éluard ; il lui parle de Greed : « *Si je faisais des films ce serait plein d'anges qui descendraient dans des lumières* ». Assistante de Cavalcanti et très liée à Malraux, elle travaille avec eux à une adaptation de *La voie royale*, abandonnée faute de capitaux. Malraux n'aura pas plus de chance avec son projet de confier, en 1936, *La condition humaine* à Eisenstein. Dans les années 50, Janine Bouissounouse est chargée par Aragon du cinéma dans *Ce soir*, tâche périlleuse : on lui demande, avant toute présentation, de dire du mal des Mains sales, et elle est tancée pour avoir aimé Casque d'or.

L'évocation du séjour d'Eisenstein à Paris en 1930 par celle qui fut son guide quotidien suffirait à rendre précieux ce témoignage. Des pages trop courtes nous montrent non le Eisenstein en majesté de la légende, mais un génie rieur, curieux de tout, s'excusant de sa facilité pour les langues — « *J'étais petit garçon bourgeois* » —, bourrant ses poches de chapelets achetés au Sacré-Cœur, demandant le nom des oiseaux et des fleurs sur les Quais, passionné des audiences du Palais de Justice, comparant Stroheim et Daumier, allant trois fois à la Conciergerie, inventant des gags comme ce petit film sur Jeanne d'Arc tourné pour utiliser les draps et les armures d'un château suisse.

Ailleurs, souvenirs et instantanés se brouillent, ce qui entraîne certains décalages. On reste sur sa faim devant tel nom illustre cité en passant, tandis que des spontanéités vindicatives, dont Josette Clotis et Elsa Triolet font les frais, se mêlent aux incertitudes de la mémoire : *Le capitaine Fracasse* de Cavalcanti, en 1929, serait le premier film de Charles Boyer, alors qu'il jouait en 1920 déjà dans *L'homme du large* ! On n'en attend qu'avec plus d'impatience, pour échapper aux illusions du temps, la publication du journal tenu par l'auteur depuis un demi-siècle.

E.D.

FILMS CATASTROPHE, par David Annan (Ed. Marc Minoustchine)

N'importe quoi n'importe comment : un texte enfantin est pimenté de photographies choisies au hasard, du Golem à Deep throat. De l'escroquerie pure et simple.

B.V.

UNE HISTOIRE DU CINÉMA, sous la direction de Peter Kubelka (CNAC Georges Pompidou).

Cet épais catalogue, publié en marge des programmations du Centre Beaubourg, constitue la première approche synthétique d'un cinéma différent, "non-narratif, non-représentatif, non-industriel". La nouveauté naît du rapprochement de deux avant-gardes, celle des années 20 et celles des années 50. Le premier temps fort est celui du dadaïsme et du surréalisme, marqué aussi bien par les recherches graphiques de peintres comme Hans Richter et Viking Eggeling, le *Ballet mécanique* de Fernand Léger ou *Anémic cinema* de Marcel Duchamp, que par les rêves fous d'Entr'acte, du *Sang d'un poète* ou du *Chien andalou*. La relève sera assurée par l'avant-garde américaine, baptisée *underground* à la suite d'un mot de Duchamp en 1961 (l'artiste «*will go underground*»), signe éclatant de la continuité que veut démontrer Kubelka. Lui-même peut se rattacher à ce courant : son extraordinaire *Unsere Afrikaner*, qui superpose des images de curés et des bruits de klaxons, syncope minarets et visages africains pour finir sur l'éblouissement de la neige, faisait partie du premier programme *underground* du Studio Christine en 1973, avec le diabolisme psychédélique du *Scorpio Rising* de Kenneth Anger et l'humour antiraciste de *Oh Dem Watermelon* de Robert Nelson.

Des textes de présentation et 120 pages photos enrichissent cette confrontation, comblant parfois les lacunes de l'anthologie de Kubelka et du survol historique d'Adam Sitney. Ces derniers omettent en effet purement et simplement Godard et Duras, réduisant à la portion congrue non seulement Eisenstein, coupable de spectaculaire (son débat avec Casimir Malevitch est fortement analysé par Annette Michelson) mais, ce qui est plus surprenant, Vertov et Ivens. Au gré de l'ordre alphabétique, la filmographie bouleverse toutes les classifications, d'Akerman, Anger, Autant-Lara, jusqu'à Varda, Vertov, Vigo, Warhol... Malgré ces rapprochements, l'expérience coopérative de l'avant-garde américaine, présentée par son promoteur, Jonas Mekas, met en relief les faiblesses du système français où le cinéma expérimental cherche encore à se définir. L'unité de cette histoire qui nie la chronologie est ailleurs, dans "la recherche essentialiste de la base irréductible du cinéma". En ce sens, le choix de Kubelka mérite son titre : ce n'est pas "l'histoire d'un cinéma", mais bien "une histoire du cinéma".

E.D.

AFFICHES DU CINÉMA FRANÇAIS, choisies par J.-M. Borge et B. Martinand (Ed. Jean-Pierre Delville).

Ce très bel album enchantera tout le monde, du sociologue au graphiste, de l'historien du cinéma à la minidette. Deux cent cinquante affiches, dont une bonne partie reproduite en couleurs et en grand format, retracent vingt-cinq ans de cinéma français, de 1930 à 1955. Elles se succèdent sans respecter l'ordre chronologique, classées par thèmes ou par vedettes. On peut comparer les affiches différentes conçues pour Les

enfants du paradis ou voir les visages succésifs de Sacha Guitry ou Bourvil. Si l'on retrouve ici des œuvres inspirées par Renoir ou Pagnol, les "nanars", chers à Bertrand Tavernier, auteur de la préface, occupent une place réjouissante. Quel plaisir de déchiffrer la distribution de *Boniface somnambule*, du *Cantinière de la coloniale* ou de *Nos maîtres les domestiques*... Un index donne quelques indications sur les créateurs de ces œuvres d'art éphémères qui en disent long sur une époque et ses rêves. Certains des affichistes célèbres comme Paul Colin ou Hervé Morvan, d'autres des caricaturistes comme Dubout ou Maurice Henry, des décorateurs de théâtre (Jean-Denis Malclès). Une trentaine de ces affiches restent anonymes, ce qui devrait intriguer les chercheurs. Que l'on se passionne pour l'histoire du vêtement, la physiognomonie, le symbolisme des couleurs, voilà un plaisir à ne pas se refuser.

B.V.

LES PASSAGERS DU SOUVENIR, par Maurice Bessy (Ed. Albin Michel)

"Délégué général" du Festival de Cannes, Maurice Bessy raconte avec humour une vie vouée tout entière au cinéma. Il débute comme assistant d'Alfred Machin, spécialiste des films d'animaux, ce qui lui vaut le coup de patte d'une panthère. Journaliste à *Cinéma*, il interroge Paul Valéry pour savoir si le cinéma est un "art". «*Je n'attache à ce mot aucune importance*», répond le poète. Fondateur du prix Louis Delluc, Maurice Bessy a des pages émouvantes sur les créateurs qu'il a connus, de Griffith à Stroheim, de Lumière à Mack Sennett. Il réhabilite des demi-oubliés comme Zecca, Preston Sturges et Duviols. Garbo, rappelle-t-il, rêvait de jouer *Cyrano de Bergerac* : dans le rôle de Cyrano... Si l'actrice comique Louise Fazenda devient "Louis", ce n'est sûrement pas la faute de Maurice Bessy, dont la mémoire paraît sans faille.

B.V.

AVEC CES YEUX-LÀ, par Michèle Morgan et Marcelle Routier (Robert Laffont)

Ce livre de souvenirs est le troisième que fait paraître Michèle Morgan. En 1958, une première mouture s'intitulait *Mon bonheur de vivre*, avec pour sous-titre *Aux yeux du souvenir*. Une deuxième version, parue dans les années 60, s'appelait *Mes yeux ont vu*... Le livre d'aujourd'hui, toujours dans la même veine, permet aux amateurs des comparaisons amusantes : ils noteront d'innombrables divergences de détail. On les attribuera, cette fois-ci, à Mme Routier qui, après Mességué et Chazot, prête sa plume à la vedette de Gribouille. Un bavardage insatiable aligne des banalités sur le métier de comédienne, des anecdotes mutines, des confidences sur la vie sentimentale de l'actrice, le tout assaisonné de propos moralisateurs. Ne cherchant jamais les raisons de sa popularité, ne s'interrogeant pas sur les créateurs qui l'ont fait travailler, Michèle Morgan laisse ses souvenirs dans la brume.

B.V.

CINE BAZAR MINOTAURE

Affiches Photos

Objets Disques

Ouvert tous les jours sauf lundi

11 Bis, rue des Halles
75001 PARIS
Tél. 508.51.04

JANCSO, par Yvette Biro (Ed. Albatros).

Parodier un autre titre de la collection "Ca Cinéma" (Marguerite Duras tourne un film) résumerait fort justement les intentions critiques. En effet, le livre d'Yvette Biro se défait de la compilation anecdotique des biographies d'auteurs pour narrer les points de tension qui prévalent aux films de Miklos Jancso. Là est débusqué le rôle majeur de son scénariste Hernadi.

L'originalité particulière de Jancso est rattachée à une perspective est-européenne du film historique et politique à la conception duquel se réfère clairement la préface d'Andrzej Wajda. Mais ce qui constitue toute la teneur universelle est le refus de l'alléger à la vérité historique (*Vices privés, vertus publiques*, film non cité, en étant l'exemple le plus probant) au profit des temps forts de l'histoire sous la forme allégorique qui caractérise sa manière.

La démarche d'Yvette Biro justifie la succession des plans-séquences et la permanence de la chorégraphie comme structures quintessenciées d'une œuvre luxuriante. Mine de renseignements sur le travail du film, Jancso est également un bon outil thématique.

C.R.

LE WESTERN ITALIEN, par Laurence Staig et Tony Williams (Ed. Marc Minous-tchine)

Pour inconditionnels du genre : le texte est une compilation, les photographies, assez souvent amusantes, ne permettent jamais d'identifier les protagonistes. Le sous-titre promettrait du texte original anglais, *Opera of violence*, ne trouve comme développement que des phrases de ce genre : «*Très souvent, les panoramiques et les travellings sont accompagnés par des mesures de musique*... Mais si vous voulez voir la tête qu'a le "talentueux joueur d'harmonica qui se tenait dans l'ombre de Charles Bronson", vous serez comblé, il occupe une pleine page.

B.V.

ONE + ONE

PAR PHILIPPE J. MAAREK

AFRIQUE DU SUD

Excellentes recettes pour Transamerica Express.

Tournage de *The golden rendez-vous* sous la direction de Ashley Lazarus, avec Richard Harris, Burgess Meredith, Christopher Lee et John Vernon.

AUSTRALIE

Comme aux États-Unis, succès de *Cousin cousine*, le film de Jean-Charles Tacchella, au box-office local, où figurent également en bonne place *L'aigle s'est envolé*, *Network* et *Rocky*.

Une *Semaine du Cinéma Français* a eu lieu à Melbourne et à Sidney.

Tournage de *Off the deep end*, par Ken Hannam.

BRÉSIL

Résultats records de *Dona Flore et seus dos maridos*, un film de Bruno Barreto : plus de 15 millions de spectateurs en quatre mois.

CARNET

► **JOAN CRAWFORD** est morte aux États-Unis. Née Lucille Le Sueur, au Texas, en 1906, elle devint, après un rapide passage comme *chorus girl* à Broadway en 1924, l'une des plus grandes stars hollywoodiennes. Elle débuta en 1925 à l'écran dans *Pretty ladies*, un film de Monta Bell, premier de ceux qu'elle tourna pour la MGM pendant les dix-huit années qui suivirent, et se hissa en quelques années au pinacle, souvent dans des rôles de jeune fille pauvre aveuglée par son amour et ne s'accomplissant qu'après avoir beaucoup souffert. Pendant la période du muet, elle joua notamment dans *Tramp, tramp, tramp* (Harry Edwards, 1926), face à Harry Langdon, et *Our dancing daughters* (Harry Beaumont, 1928), qui établit sa popularité et fit facilement la transition avec le parlant. Très consciente de sa carrière, ne négligeant rien pour demeurer au sommet, elle acquit de ce fait une réputation de "voleuse de scènes", comme dans *Grand Hôtel* (Edmund Goulding, 1932), où sa prestation éclipse celle de Greta Garbo. Elle demeura durant les années trente l'une des reines, non seulement de la MGM, mais de tout Hollywood, apparaissant notamment dans *Dancing lady* (Robert Z. Leonard, 1933), *Today we live* (Hawks, 1933), sacrifiant sa vie sentimentale à sa carrière, épousant successivement Douglas Fairbanks Jr, Franchot Tone, manquant faire de même avec Clark Gable. Puis ce furent en 1938 *Mannequin* (Frank Borzage), en 1939 *The women* (G. Cukor). Elle chuta alors dans la faveur du public, plus préoccupé par l'esthétique des jambes de Betty Grable... Elle quitta la MGM, resta deux ans sans tourner — si ce n'est pour de brèves apparitions — et dut au soutien du producteur Jerry Wald — qui venait d'entrer, comme elle, à la Warner, de se ressaisir et de changer son registre, ce qui lui valut son retour au faite de la popularité avec *Mildred Pierce* de Michael Curtiz (1945), dans un rôle de mère qui lui valut un Oscar. Après ces hauts et ces bas, sa carrière suivit par la suite un lent et régulier déclin, marqué pourtant par son rôle dans le *Johnny Guitar* de Nicholas Ray (1954) et surtout par *Whatever happened to Baby Jane?* où, face à un autre monstre sacré, Bette Davis, elle retrouva un rôle à sa mesure, sous la férule de Robert Aldrich (1962). Mise à l'abri du besoin par son mariage — en 1955 — avec Alfred Steele (PDG de Pepsi-Cola), elle devint à la mort de celui-ci l'un des directeurs de la firme, s'occupant plus particulièrement des relations publiques ; l'on ne doit donc attribuer qu'à son amour des caméras ses apparitions dans quelques films

fantastiques ou d'horreur entre 1964 et 1970 (dont *Strait Jacket* de William Castle en 1964). 82 films figurent à son actif.

► **RICARDO CORTEZ**, l'acteur américain, est mort à l'âge de 77 ans. Issu d'une famille d'immigrants austro-hongrois, il devint un des *latin lovers* les plus appréciés du public pendant les années vingt — après, bien sûr, Rudolf Valentino — figurant en vedette en particulier dans *The sorrows of Satan* (D.W. Griffith, 1927), *The torrent* (Monta Bell, 1926), premier film américain de Garbo, et *The private life of Helen of Troy* (Alexander Korda, 1927). Il se lança par la suite dans des activités extra-cinématographiques, tout en ne perdant pas le contact avec Hollywood, puisqu'apparaissant dans de nombreux films, parmi lesquels *Wonder Bar* (Lloyd Bacon, 1934) et *The last hurrah*, de John Ford (1958), qui fut son dernier film.

► **MARION GERING** est morte aux États-Unis à l'âge de 73 ans. Émigré russe, il fut d'abord metteur en scène au théâtre avant de se tourner vers le cinéma. On lui doit notamment la première apparition à l'écran de Tallulah Bankhead, qu'il dirigea dans *The devil and the deep*, en 1932, une version de *Madame Butterfly* en 1935 et *Thunder in the city*, en 1937, avec Edward G. Robinson, parmi une abondante production.

► **HERBERT WILCOX** est mort à l'âge de 85 ans. Figurent notamment au crédit de ce réalisateur britannique à la filmographie également prolifique *Victoria the great* (1937), avec sa femme, Anna Neagle, qu'il dirigea de nombreuses fois, *Trent's last case*, avec Orson Welles et Margaret Lockwood (1953) et *Trouble in the Glen* (1954), avec à nouveau ces deux acteurs.

► **GIUDITTA RISSONE**, l'actrice italienne qui fut la première femme de Vittorio de Sica, est morte à Rome à l'âge de 81 ans. On a pu la voir entre autres films dans *Quatre pas dans les nuages*, d'Alessandro Blasetti (1942) et dans *Huit et demi* de Fellini (1963).

► **CHRISTIAN MATRAS** est mort à Paris à l'âge de 73 ans. Ce grand directeur de la photographie français fut tout d'abord opérateur d'actualités, puis de courts-métrages, avant de se consacrer depuis 1932 aux longs-métrages pour lesquels il était rapidement devenu un des chefs-opérateurs les plus appréciés, travaillant pour beaucoup de grands réalisateurs : Jean Renoir (*La grande illusion*, 1937), Léonide Moguy (*Prisons sans barreaux*, 1938), Marc Allégret (*Entrée des artistes*, 1938), Julien Duvivier (*La fin du jour*, 1939), Jacques de Baroncelli (*La Duchesse de Langeais*, 1942), Jean Delannoy (*Pontcarral*, 1942), Les Jeux sont faits, 1947), Max Ophüls (*La ronde*, 1950), *Madame de*, 1953, Lola Montes, 1955), Henri-Georges Clouzot (*Les espions*, 1957), Jacques Becker (*Montparnasse 19*, 1957), et surtout Christian-Jaque, dont il fut le collaborateur attiré de 1945 (*Boule de suif*) à 1954 (*Nana*). Ce représentant d'une certaine qualité "à la française" du cinéma d'avant la Nouvelle Vague dirigea également avec bonheur la photographie de *La voie lactée* de Luis Bunuel (1968).

► **ROBERT MIDDLETON** est mort à l'âge de 66 ans. Cet acteur de "seconds rôles" américain avait notamment figuré dans *La maison des otages* en 1955, face à Humphrey Bogart, sous la direction de William Wyler, qui le dirigea également l'année suivante dans *La loi du seigneur* (face à Gary Cooper), et dans *The tarnished angels* (*La ronde de l'aube*), de Douglas Sirk, en 1958.

► **GUMMO MARX** est mort aux États-Unis à l'âge de 84 ans. Initialement acteur faisant équipe avec ses frères, il devint leur imprésario à leurs débuts au cinéma.

► **JOHN MARRIOTT** est mort aux États-Unis à l'âge de 83 ans. On avait vu cet acteur de seconds rôles tout dernièrement dans *Un après-midi de chien* de Sidney Lumet.

► **FRANK HOTALING** est mort à l'âge de 77 ans. Ce directeur artistique réputé avait notamment à son crédit trois films de John Ford, *Rio Grande* (1950), *L'homme tranquille* (1952) et *Les cavaliers* (1959).

► **JAMES JONES** est mort d'une crise cardiaque à l'âge de 55 ans. Cet écrivain était l'auteur de plusieurs "best-sellers" qui furent adap-

tés à l'écran, parmi lesquels **Tant qu'il y aura des hommes**, de Fred Zinnemann (1953), le film qui relança la carrière de Frank Sinatra, et **Comme un torrent**, de Vincente Minnelli (1959).

► **HENRI NASSIET** est mort à Paris à l'âge de 82 ans. Cet acteur fit de fréquentes apparitions au cinéma (notamment dans **La fin du jour** et **La charrette fantôme**, deux films de Julien Duvivier de 1939, et dans **Jéricho**, de Henri Calef, en 1945) avant de se reconvertir en direction de la télévision où il avait connu une certaine notoriété grâce à plusieurs feuilletons à épisodes.

► **ROBERT HARTFORD-DAVIS** est mort à l'âge de 54 ans. On doit à ce réalisateur britannique plusieurs films de science-fiction, parmi lesquels **Corruption**, avec Peter Cushing (1968) et **The black torment** (1964), ainsi que quelques autres films.

► **JOHN P. MCGOWAN**, le scénariste de **Born to dance** (Roy del Ruth, 1936), **Babes in arms** (Busby Berkeley, 1939), et **Girl crazy** (Norman Taurog, 1943), est mort aux États-Unis à l'âge de 81 ans.

► **WILLIAM CASTLE** est mort aux États-Unis à l'âge de 63 ans. Ce producteur, réalisateur et scénariste de films de "série B" fut l'un des plus productifs du genre et l'un des plus appréciés par le public américain, de 1941 à 1957. Il s'était orienté, après le succès de **Macabre** (1958), vers le film d'horreur, donnant un de ses derniers rôles à Joan Crawford dans **Strait Jacket** (1964) et son premier rôle (en dehors de courts-métrages) à Marcel Marceau dans **Shanks** (1974), et surtout produisant **Rosemary's Baby** pour Roman Polanski.

► **STEPHEN BOYD** est mort à l'âge de 48 ans. Né en Irlande — de son vrai nom William Millar — il incarna à ses débuts de nombreux rôles d'espions ou de traîtres, de **L'homme qui n'a jamais existé** (Ronald Neame, 1955) à **Ben-Hur** (1959, W. Wyler). On le vit également dans **Vénus impériale**, de Jean Delannoy (1962), **La chute de l'empire romain**, d'Anthony Mann (1963), **La bible**, de John Huston (1966), **Le voyage fantastique**, de Richard Fleischer (1966), **Shalako**, d'Edward Dmytryk, (1968) et surtout **Slaves** (Esclaves, de Herbert J. Biberman, 1969).

► **ROBERTO ROSSELLINI** est mort à Rome à l'âge de 71 ans, quelques jours après avoir quitté Cannes dont il avait présidé le jury du festival. Il avait fait ses débuts durant l'ère mussolinienne, tournant son premier film sous la supervision de Francesco de Robertis : **Le navire blanc** (1941), puis deux autres films assez conformes à l'idéologie en vigueur, avant de fournir en 1945 le film-clef du courant néo-réaliste italien, **Rome ville ouverte**. Après **Païsa** (1946) et **Allemagne année zéro** (1948), entre autres films, il dirigea plusieurs fois Ingrid Bergman qu'il avait fait venir d'Hollywood — au pinacle duquel elle figurait alors — et qu'il épousa un peu plus tard. Mais les films qu'il tourna durant cette période connurent peu de succès, qu'il s'agisse d'**Europe 51**, de **Jeanne au bûcher** ou de **La peur** (respectivement 1952, 1954, 1954) ; après leur séparation, en 1956, il revint à son style antérieur, renouant avec le succès de ce fait en 1959, grâce au **Général della Rovere**, qui fut suivi de plusieurs films de la même veine. En 1964, un nouveau tournant se produisit dans sa carrière, après un silence de plus de deux ans ; il aborda un cinéma beaucoup plus dépouillé, ouvertement didactique, consacré aux grandes figures du passé. Il réalisa ainsi **La prise du pouvoir par Louis XIV** en 1966 (financé par la défunte ORTF), puis notamment un **Des cartes** et un **Pascal** financés par la RAI italienne. Après **Les actes des apôtres** et **Le Messie**, il projetait d'entreprendre cette année un film sur Karl Marx.

► **FREDRIC M. FRANK** est mort à l'âge de 65 ans. Ce scénariste américain avait notamment à son actif les scripts des **Naufrageurs des mers du Sud**, de Cecil B. de Mille (1941) et de **Sous le plus grand chapiteau du monde**, du même réalisateur (1950), ce dernier lui ayant valu un Oscar.

► **JACQUELINE AUDRY** est morte à l'âge de 69 ans. Longtemps script-girl, puis assistante à la réalisation, elle réalisa son premier court-métrage en 1943 (**Les chevaux du Vercors**), puis, en 1945, son premier long-métrage, **Les malheurs de Sophie**. Son premier succès réel fut **Gigi** en 1948, le film qui assit la carrière de Danièle Delorme. Elle réalisa ensuite notamment **L'ingénue libertine** (1950), **Mitsou** (1956), **Les petits matins** (1961) et **Fruits amers** (1967). Elle était la sœur de la romancière Colette Audry.

ÉTATS-UNIS

L'association des producteurs de films, qui regroupe les grandes compagnies, estime à 40 millions de dollars le manque à gagner dû à l'existence de copies "pirates" des films de ses membres, et préconise une lutte accrue contre cet état de fait. Premier élément : la Warner

offre la respectable somme de 5 000 dollars à ceux de ses employés qui découvriraient une filière...

Impressionnante rétrospective des films produits par Universal durant ses 65 années d'existence, jusqu'au 28 janvier prochain à New York.

Hausse des bénéfices des Artistes Associés durant le premier trimestre 1977, grâce à plusieurs "locomotives" (**Rocky**, **Quand la panthère rose s'emmêle**, **Network**, **Carrie**) dans le cadre d'un box-office lui-même en hausse de 15 % par rapport au premier trimestre 76.

Maintien de **Rocky**, de **Airport 77** et de **The Greatest** (le film de Tom Gries sur Cassius Clay) à un bon niveau.

Excellents départs de **Star wars**, le nouveau film de George Lucas (**American graffiti**), qui semble actuellement obtenir des résultats records voisins de ceux des **Dents de la mer**, mais aussi de **Annie Hall**, le film de Woody Allen, du **Monstre est vivant**, le film de Larry Cohen qui sort seulement maintenant outre-Atlantique, de **For the love of Benji**, la séquelle canine de **Benji**, et de **Black Sunday**, de John Frankenheimer.

Par contre, résultats corrects mais moins brillants de **La castagne**, de **Trois femmes**, et baisse des recettes de **Cousin cousine**, de **Touche pas à mon gazon** et de **A star is born** (avec Barbra Streisand), tous trois films qui ont réalisé d'excellents résultats par rapport à ce que l'on en attendait.

■ BOX-OFFICE

■ TOURNAGES

Retour à l'écran de Bette Davis pour une production Walt Disney dirigée par John Hough, **Return from Witch Mountain**.

John Hayes a réuni Sue Lyon, la Lolita de Stanley Kubrick, et Christopher Lee pour **The end of the world** (La fin du monde).

Jill Clayburgh, la vedette de **Transamerica Express**, est **The unmarried woman** (La femme célibataire) sous la direction de Paul Mazursky, face à Alan Bates et Michael Murphy.

Clint Eastwood se met à nouveau lui-même en scène dans **Gauntlet**. Sidney Poitier fait de même dans **A piece of action**.

...Ainsi que Mel Brooks que l'on verra aux côtés de Madeline Kahn dans **High anxiety**.

Sam Peckinpah réunit Kris Kristofferson, Ali McGraw, Burt Young et Ernest Borgnine pour **Convoy**.

Isabelle Adjani tourne **The driver** en compagnie de Ryan O'Neal, Bruce Dern, et du réalisateur Walter Hill.

Michael Crichton dirige Geneviève Bujold et Richard Widmark dans **Coma**.

Script de Neil Simon pour **The cheap detective**, qui réunit Peter Falk, Ann-Margret, Eileen Brennan, James Coco, Stockard Channing, Dom DeLuise, Louise Fletcher, John Houseman et Madeline Kahn sous la direction de Robert Moore.

Peter Brook et Jeanne de Salzman co-dirigent **Meetings with remarkable men**.

Warren Beatty réalise et interprète **Heaven can wait**.

Robert Mulligan met en scène **Blood brothers**.

Carol Burnett, Geraldine Chaplin et Lillian Gish, qui revient ainsi à l'écran, tournent sous la férule de Robert Altman **A wedding**. Début du tournage des **Dents de la mer II**, où l'on verra encore Roy Scheider, mais qui sera cette fois réalisé par John Hancock.

Sylvester Stallone, la découverte de **Rocky**, a écrit et joue dans **F.I.S.T.**, qui est réalisé par Norman Jewison. Rod Steiger fait également partie de la distribution de ce film.

Alan J. Pakula (**Klute**, **The parallax view**), dirige à nouveau Jane Fonda dans **Comes a horseman wild and free**, où elle a pour partenaire James Caan.

FRANCE

Michel d'Ornano est le nouveau ministre de tutelle du cinéma.

Noël Chadid-Nourai vient d'être nommé à l'important poste de sous-directeur chargé de la production au Centre National de la Cinématographie.

Attentats dans deux salles parisiennes où l'on projetait **La question**, le film de Laurent Heynemann inspiré du livre de Henri Alleg.

Mise en règlement judiciaire des Films La Boétie, firme productrice et distributrice de films (dernières productions : **Barocco** et **Alibis**, un film de Pierre Rissient toujours inédit en raison de ses difficultés).

Création d'une fondation chargée d'aider le cinéma par les cigarettes Philip Morris; cette fondation a déjà contribué à la réalisation d'un festival de comédies musicales et au lancement de *La communion solennelle*, le film de René Féréz.

Arrêt, après une semaine, du tournage de *Coup de foudre*, le film de Robert Enrico qui réunissait Catherine Deneuve et Philippe Noiret, faute d'argent. On ne peut que s'inquiéter quand on sait que c'est le sixième film interrompu en cours de production depuis le début de cette année, surtout devant l'affiche commerciale apparemment viable de ce film: deux vedettes consacrées et le metteur en scène du grand succès de 1975, *Le vieux fusil*. La crise du cinéma est bien présente.

En ressortit également la rupture du G.I.E. Fox-Lira, qui risque de plus de provoquer la mise au chômage de 50 à 100 personnes à la reconversion difficile.

...Ainsi que la projection dans les salles spécialisées d'une version "hard" du *Regard*, le film de Marcel Hanoun, sous le titre *Extase*, parallèlement à celle du *Regard* dans les salles d'art et d'essai.

Par contre, bons résultats du cinéma français à l'étranger en 1976, puisqu'il rapporte 7,4 % de revenus de plus que l'année précédente.

Après des tergiversations, autorisation aux mineurs du dernier film de Robert Bresson, *Le diable probablement*, mais accompagnée de l'annonce de l'interdiction totale de deux films portant, l'un, sur l'homosexualité, l'autre sur la torture dans les camps de concentration.

■ FRÉQUENTATION PARISIENNE

Bons résultats, mais pas exceptionnels, de plusieurs films présentés à Cannes: *Un taxi mauve*, de Yves Boisset, *La dentellière*, de Claude Goretta, *La castagne*, de George Roy Hill, *Elisa, vida mia*, de Carlos Saura, et *Trois femmes*, de Robert Altman.

Même remarque pour *Madame Claude* (quand même plus de deux cent mille entrées en cinq semaines). Le dernier baiser et *L'homme qui aimait les femmes* (un peu moins de 300 000 spectateurs en sept semaines).

Baisse rapide, mais après un succès plus important que prévu, de la fréquentation pour *Transamerica Express*, ainsi que pour *Les vacances de Monsieur Hulot*, qui confirme le succès de Tati auprès du public de 1977.

Du côté de l'Art et Essai, bons résultats de *Omar Gatlato*, le film algérien sélectionné par la Semaine de la Critique, du *Camion* de Marguerite Duras, de *Adoption*, le film de Marta Meszaros, et poursuite de l'exploitation de *Salo* qui vient d'entrer dans sa deuxième année.

■ PROCHAINES SORTIES A PARIS

John Wayne, Lauren Bacall et James Stewart nous reviendront dans *Le dernier des géants*, de Don Siegel, au mois de juillet, où l'on verra également *Le désir et la corruption* d'Ivan Passer.

Sont annoncés pour le mois d'août *L'homme pressé* d'Edouard Molinaro, avec Alain Delon et Mireille Darc, *Comme la lune*, qui réunit à nouveau Joël Séria à la réalisation et Jean-Pierre Marielle dans le rôle principal, Cet obscur objet du désir de Luis Buñuel (avec Fernando Rey), *Le passé simple* de Michel Drach, qui y dirige sa femme, Marie-José Nat, et Victor Lanoux, et *Black Sunday*, le dernier film de John Frankenheimer.



Black Sunday de John Frankenheimer.

Enfin, de nombreuses reprises, comme chaque été, sont prévues, parmi lesquelles on relève *La conquête de l'Ouest*, mais en version "scope" et non dans sa version originale en triple écran Cinérama; *American graffiti*, *Le Cid* (d'Anthony Mann), *Frankenstein junior*, de Mel Brooks, et un festival Bogart avec deux ou trois de ses films qui ne figuraient pas dans les rétrospectives des dernières années.

■ TOURNAGES

Flash back pour Yves Montand, Carole Laure et Marie Dubois, sous la direction d'Alain Corneau.

Plus ça va, moins ça va, pour Jean-Pierre Marielle, Jean Carmet, Henri Garcin, Mort Shuman, Louis Jourdan, Niels Arestrup et Caroline Cartier, réunis sous la férule de Michel Vianey.

Superbe voisinage pour Maurice Ronet dans *Emmenez-moi au Ritz*, puisque Valérie Mairesse, Macha Méril, Tina Aumont, Claudine Auger, Marie Laforêt et Marsha Grant l'y entourent, sous l'œil attentif de Pierre Grimblat (*Dites-le avec des fleurs*).

Anicée Alvin, Monique Chaumette, Françoise Arnoul, Jean-Luc Bideau et Henri Crémieux figurent sur *La barricade du Point du Jour* que construit René Richon.

Bernard Menez et Darry Cowl dirigés par Pascal Thomas mettent *Des ours dans la poche* au point.

L'équipe de *Un éléphant ça trompe énormément* est à nouveau réunie par Yves Robert dans *Nous irons tous au paradis*.

Philippe de Broca dirige Annie Girardot dans *Le frêlon*.

Mimsy Farmer, Andrea Ferréol et Madeleine Robinson tournent *L'amant de poche*, que réalise Bernard Queysanne.

Gérard Depardieu, Patrick Dewaere et Carole Laure sont dirigés par Bertrand Blier dans *Préparez vos mouchoirs*.

Bernard Blier, Michel Bouquet Nicoletta Macchiavelli et Yves Beneyton tournent, sous la direction de Christian Zerbib, *Les compromis*.

Maria Schneider, Laurent Terzieff et Marc Porel entreprennent *Le voyage au jardin des morts*, que guide Philippe Garrel.

GRANDE-BRETAGNE

62 films ont été produits en 1976 outre-Manche, soit 6 de moins que l'année précédente.

En tête des recettes londoniennes figurent *Airport 77*, *L'aigle s'est envolé*, *Rocky* et *Le pont de Cassandra*.

■ TOURNAGES

Franklin J. Schaffner (*La planète des singes*, Patton), met en scène *Boys from Brazil*.

Michael Caine incarne Philby, le célèbre espion, sous la direction de Don Sharp.

Alberto de Martino tourne en plusieurs lieux européens et africains *Holocaust 2000*, auquel participent Kirk Douglas, Simon Ward et Agostina Belli, dédicé de toutes les co-productions.

Marie-Christine Barrault et Lino Ventura tournent aux côtés de Richard Burton et Lee Remick *Thé Medusa touch*, sous l'œil de Jack Gold.

Persian Ransom, pour Karen Black et Marcello Mastroianni, dirigés par Ralph Thomas.

GRÈCE

Ellen Burstyn et Melina Mercouri sont *Maya* et *Brenda* dans l'adaptation du mythe de Médée que réalise Jules Dassin.

Billy Wilder met en scène *Fedora*, qui bénéficie de la présence de Marthe Keller, William Holden, Michael York, Henry Fonda et José Ferrer.

Anthony Quinn est le *Greek Tycoon* (Aristote Onassis) et Jacqueline Bisset sa dernière femme (Jacqueline ex-Kennedy) sous la direction de Jack-Lee Thompson.

ITALIE

Probable annulation de la Biennale de Venise cette année.

59 millions de spectateurs de moins qu'en 1975 l'an dernier dans les salles obscures de la péninsule, ce qui en laisse tout de même 455. Raison principale: l'essor de la télévision, et surtout des chaînes indépendantes qui diffusent des longs-métrages en quantité.

Bonnes recettes pour *I due stupidi quasi piatti* (Littéralement : *Les deux stupides casse-pieds*), Terence Hill et Bud Spencer, ainsi que pour *La chambre de l'évêque* de Dino Risi et *Un Borghese piccolo piccolo*, de Mario Monicelli.

■ TOURNAGES

Sombre histoire de mafia pour Andréa Ferréol, Marcel Bozzuffi, Irène Papas et Gabriele Ferzetti : *Il caso Ligio*, qu'échafaude Duilio Coletti.

Jodie Foster, la très jeune et prometteuse actrice, Michele Placido et Luigi Proietti sont dans le *Bungalow de la plage* (traduction littéraire) que filme Sergio Citti (Ostia).

Double meurtre pour Marcello Mastroianni, Agostina Belli, Ursula Andress, Peter Ustinov et Jean-Claude Brialy, qu'a réunis Steno. Après *King-Kong*, c'est un Yeti que nous prépare Frank Kramer avec l'aide de la technique japonaise.

LAURIERS

Jeanne Dielman..., de Chantal Akerman, a obtenu le prix du Festival d'Orléans décerné par L'Association Française des Cinémas d'Art et d'Essai, qui lui permettra de ressortir à Paris dans une des salles de l'association pendant deux semaines au moins. *La spirale* a eu le grand prix du public.

Pain et chocolat, de Franco Brusati, a reçu le prix Léonide Moguy.

MANIFESTATIONS

Du 7 au 13 juillet 1977, Festival du film militaire à Versailles.

Du 7 au 21 juillet, 10^e Festival international de Moscou (URSS).

Du 10 juillet au 7 août, festival d'Avignon.

Du 16 au 24 juillet, 18^e Rencontres Internationales de Prades.

Du 21 au 30 juillet, Festival des Nations à Taormina (Italie).

Du 21 juillet au 3 septembre, Festival d'Edimbourg (Royaume-Uni).

Du 30 juillet au 3 août, Festival du film 9,5 mm à Albi.

Du 31 juillet au 7 août, Festival du film de contes de fées à Odense, la ville natale d'Andersen (Danemark).

Du 4 au 14 août, 30^e Festival International de Locarno (Suisse).

Du 4 au 14 août, Festival International d'Ottawa (Canada).

Du 12 au 21 août, Rencontres du cinéma non commercial d'Utrecht (Pays-Bas).

Du 19 au 28 août, premier festival canadien des films du monde à Montréal (Canada).

Du 1^{er} au 8 septembre, 17^e CICI sur le thème du cinéma allemand à Munich (RFA).

Signalons également l'exposition "Naissance d'un Art" au Centre Culturel du Marais à Paris jusqu'au 31 août.

PAYS-BAS

Baisse de 6,35 % de la fréquentation en 1976 par rapport à 1975. *Les dents de la mer* et *Vol au-dessus d'un nid de coucou* sont en tête des résultats.

SUÈDE

Baisse de 6,75 % de la fréquentation, peut-être en partie due au boycott des films en provenance des États-Unis pendant plusieurs mois à cause de leurs tarifs de location trop élevés. *Vol au-dessus d'un nid de coucou* figure néanmoins au sommet du box-office.

Gros succès ces derniers temps de *Jack*, de Jan Halldoff, avec Göran Stanger.

SUISSE

Jean-Louis Trintignant, Lea Massari et Delphine Seyrig sont en *Repérages*, sous l'arpentage de Michel Soutter.

les anciens numéros sont encore disponibles...

Veuillez me faire parvenir les numéros suivants de CINÉMATOGRAPHE :

Indiquez d'une croix ☒ les numéros désirés.

Ou : la collection complète des 28 premiers numéros pour 143 F seulement.

- | | | | | |
|--|---|---|---|--|
| ☐ N° 1 : 4,50 F | ☐ N° 7 : 5,00 F | ☐ N° 13 : 6,00 F | ☐ N° 19 : 7,00 F | ☐ N° 25 : 8,00 F |
| ☐ N° 2 : 4,50 F | ☐ N° 8 : 5,00 F | ☐ N° 14 : 6,00 F | ☐ N° 20 : 7,00 F | ☐ N° 26 : 8,00 F |
| ☐ N° 3 : 4,50 F | ☐ N° 9 : 6,00 F | ☐ N° 15 : 7,00 F | ☐ N° 21 : 7,00 F | ☐ N° 27 : 8,00 F |
| ☐ N° 4 : 4,50 F | ☐ N° 10 : 6,00 F | ☐ N° 16 : 7,00 F | ☐ N° 22 : 8,00 F | ☐ N° 28 : 10,00 F |
| ☐ N° 5 : 4,50 F | ☐ N° 11 : 6,00 F | ☐ N° 17 : 7,00 F | ☐ N° 23 : 8,00 F | |
| ☐ N° 6 : 5,00 F | ☐ N° 12 : 6,00 F | ☐ N° 18 : 7,00 F | ☐ N° 24 : 8,00 F | |

Nom _____ Prénom _____

Adresse _____

Ci-joint mon règlement par chèque bancaire ☐, mandat ☐, chèque postal ☐. (Cochez ☒ le mode de paiement utilisé). Coupon à découper ou à recopier et à retourner à : **Cinématographe**
15, rue Tiphaine, 75015 Paris.

...complétez votre collection

numéro 1 : dossier : *saison 1972* — dernier tango à paris — le crépuscule des dieux — psaume rouge — entretiens : miklos jancso — jean-louis trintignant. numéro 2 : dossier : *cinéma et sexualité* — humphrey bogart — entretiens : andré delvaux — philippe labro — robert lapoujade. numéro 3 : dossier : *cinéma français* — entretiens : françois truffaut — marcello mastroiani — henry fonda — léo ferré. numéro 4 : dossier : *la production américaine* — john ford — jean-pierre melville — cris et chuchotements — les comédiens — entretiens : jean-claude brialy — romy schneider. numéro 5 : dossier : *la télévision française* — la planète sauvage — lucky luciano — entretiens : fernando arrabal — geraldine jackson — aleksander petrovic. numéro 6 : dossier : *le cinéma d'animation* — le cinéma polonais — lacombe lucien — entretiens : catherine deneuve — claude chabrol — elio petri — yannick bellon — andrzej wajda. numéro 7 : dossier : *cinéma suédois* — *spécial auteur* — zardoz — les livres et le cinéma — entretiens : max von syndow — jan troell — alain robbe-gruillet — michel soutter — jean-luc bideau. numéro 8 : dossier : *cinéma italien I* — amarcord — l'arnaque — portier de nuit — marcel pagnol — convention fantastique — entretiens : alain resnais — peter finch — bulle ogier — liliana cavani. numéro 9 : dossier : *cinéma italien II* — bilan 73-74 — festival de cannes — stavisky — conversation secrète — entretiens : dominique sanda — dusan makavejev — jean-louis bory. numéro 10 : dossier : *hollywood I* — robert bresson — lancelet du lac — robert redford — entretiens : claude sautet — carlos saura. numéro 11 : dossier : *hollywood II* — akira kurosawa — chinatown — entretiens : george cukor — samuel fuller — philippe noiret — brigitte fossey — elio petri — mimsy farmer — alberto lattuada — serge moati. numéro 12 : dossier : *science-fiction* — scènes de la vie conjugale — bruce lee — la chair de l'orchidée — entretiens : liv ullmann — pierre richard — patrice chéreau — jean-christophe averty. numéro 13 : dossier : *spécial cinéma français* — jean eustache — à bout de souffle — entretiens : marguerite duras — delphine seyrig — yves boisset — costa gavras — michel piccoli — andré téchiné. numéro 14 : dossier : *le burlesque américain* — monkey business — lenny — festival de cannes — profession : reporter — entretiens : joseph losey — werner herzog. numéro 15 : dossier : *françois truffaut* — festival de deauville — le parrain n° 2 — l'histoire d'adèle h — entretiens : françois truffaut — isabelle adjani — mai zetterling. numéro 16 : dossier : *le sadisme à l'écran* — le festival de paris — pasolini — nashville — pour électre — o thiassos — entretiens : michel foucault — arletty — barbet Schroeder. numéro 17 : dossier : *l'acteur* — petit lexique des acteurs français — jaws — mamma roma — entretiens : gérard depardieu — jean-pierre léaud — benoit jacquot — jean duvignaud. numéro 18 : dossier : *les monstres* — les trucages de king-kong — le messie — l'argent de poche — la terre de la grande promesse — entretiens : forman — rossellini — dewaere — felix guattari — claude miller. numéro 19 : *spécial festival de cannes* — entretiens : éric rohmmer — nagisa oshima — paul schrader — charlotte rampling — eduardo de gregorio — jean-louis jorge. numéro 20 : dossier : *le corps à l'écran* — entretiens : vittorio gassman — sylvia kristel — jacqueline bisset — nestor almendros. numéro 21 : dossier : *cinéma et bande dessinée* — entretiens : walerian borowczyk — jacques rozier — marie-france pisier — caroline cartier. numéro 22 : dossier : *la génération expressionniste* — hollywood aujourd'hui — entretiens : akira kurosawa — claude sautet — rené alio. numéro 23 : dossier : *expressionnisme II* — le cinéma de Murnau — entretiens : andré téchiné — isabelle adjani — bruno nuytten — jean-claude brialy — john schle-singer. numéro 24 : dossier : *le gros plan* — griffith, eisenstein, bergman — entretiens : claude cha-brol — miou-miou — francis girod. numéro 25 : dossier : *le gros plan II* — le cinéma de sternberg — entretiens : dirk bogarde — richard lester — serge moati. numéro 26 : dossier : *l'argent au cinéma* — les rapaces de stroheim — entretiens : catherine deneuve — jacques dutronc — rené féréet. numéro 27 : dossier : *l'argent au cinéma II* — l'herbier — becker — bresson — entretiens : françois truffaut — jacques tati — dominique sanda. numéro 28 : *spécial festival de cannes* — entretiens : robert altman — claude goretta — theo angelopoulos — mario monicelli — wim wenders — chantal akerman — ousmane sembene — aleksandar petrovic — edgardo cozarinsky.



Depuis 80 ans, nous organisons la fête dans votre ville.

Certes, en 1977, le cinéma reste la fête. Mais celle-ci a changé de visage. O combien!

Elles sont loin les chaises que l'on tirait à la hâte dans le café. Aujourd'hui, en soignant le confort de ses fauteuils, un exploitant ne se soucie plus seulement du plaisir des yeux mais aussi de la longueur des jambes.

Aujourd'hui, avec l'ouverture des complexes multi-salles, ce n'est pas une fête que nous organisons dans chaque ville, mais trois, mais cinq, mais dix, qui se déroulent simultanément.

Aujourd'hui enfin, avec ses films comiques, ses films dramatiques, ses films d'aventures ou policiers, la fête a plus de cent visages.

Cela fait 80 ans que nous organisons la fête et cela fait 80 ans que nous la perfectionnons sans cesse.

**Quand on aime la vie,
on va au cinéma.**